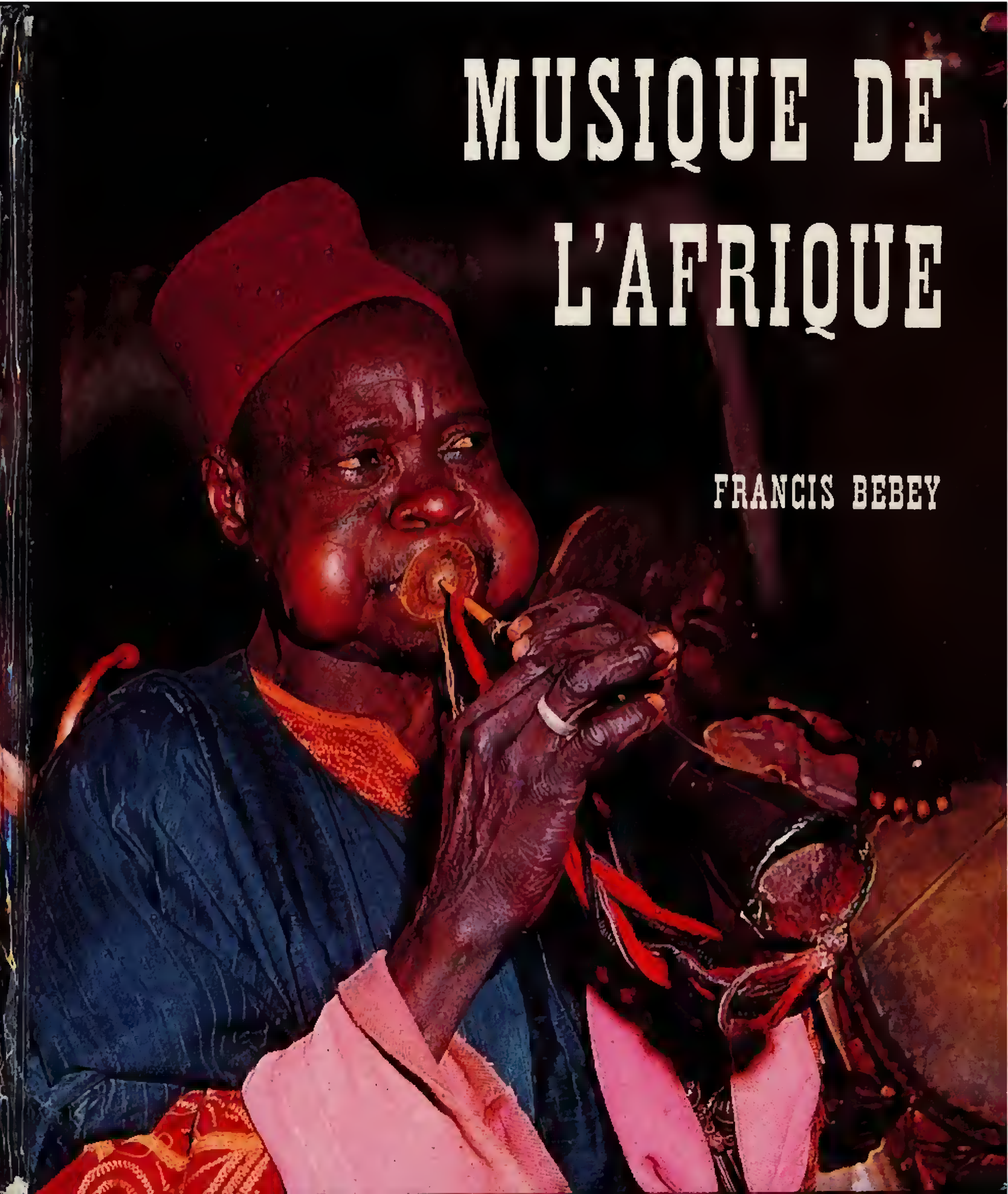
MUSIQUE DE L'AFRIQUE

FRANCIS BEBEY



MUSIQUE DE L'AFRIQUE

DU MÊME AUTEUR

LA RADIODIFFUSION EN AFRIQUE NOIRE.
Éditions Saint-Paul, Paris 1963.

LA MUSIQUE AFRICAINE MODERNE.
in « Colloque sur l'Art nègre », Présence Africaine, Paris 1967.

LE FILS D'AGATHA MOUDIO.
(Roman). Éditions CLÉ, Yaoundé 1967, Prix littéraire de l'Afrique noire 1968.

EMBARRAS ET C^{ie}.
(Nouvelles et Poèmes). Éditions CLÉ, Yaoundé 1968.

SPIRITUALS DU CAMEROUN.
Disque Africasonor AS 4001 (Épuisé), Paris 1961.

PIÈCES POUR GUITARE SEULE.
Disque OCORA, OCR 27, Paris 1965.

CONCERT POUR UN VIEUX MASQUE.
Disque Philips P. 70 468 L, Paris 1967.

FRANCIS BEBEY

MUSIQUE DE L'AFRIQUE

EXPRESSIONS

HORIZONS DE FRANCE

Préface

Un aveu s'impose : ce livre n'avait nul besoin de préface. S'agissait-il de sacrifier à certains usages, il ne manquait ni de musicologues ni d'africanistes, voire, comme en tout aujourd'hui, de linguistes, pour tenir ici des propos autorisés et pertinents. Cette préface répond donc avant tout à la requête de l'amitié, d'une amitié qui se veut elle-même réponse à l'amitié. Amitié qui est tout autre chose que le produit des circonstances, qui est bien autre chose aussi que l'amitié abstraite, en forme de pétition de principe, de « l'homme blanc » et de « l'homme noir », mais qui se fonde naturellement sur le besoin de percevoir, oserai-je dire de s'approprier, les valeurs que renferme, fût-ce jalousement, l'univers culturel de l'autre, tant il est vrai qu'aujourd'hui l'individu et le monde qui se ferment au « tout autre » sont condamnés au dépérissement et à la mort de l'esprit.

Peut-être cette préface est-elle aussi comme un écho tardif, à plusieurs années de distance, de l'invitation faite à Francis Bebey de parler d'une musique qui s'inscrit dans un faisceau de langages, qui est vieille comme les langues africaines dont elle est inséparable comme elle est inséparable de manières d'être et de vivre, et dont Francis Bebey faisait alors la découverte à la faveur de multiples voyages, « nagra » en bandoulière.

Découverte ? Oui, car Africain, Camerounais né à Douala voici quarante ans, Francis Bebey appartient à une génération d'hommes et de femmes qui ont connu deux tentations opposées. La première, pour des gens fortement imprégnés de culture étrangère - la française, l'anglaise, ou l'une et l'autre comme dans le cas de notre auteur -, est de considérer comme négligeable, superflue, anachronique, ce qui était pourtant essentiel dans leur culture d'origine. La seconde tentation, fondée sur la juste revendication d'une originalité essentielle, est d'affirmer une connaissance naturelle, spontanée, instinctive, de tout ce qui relève de sa culture d'origine. Assumer la rupture ou la nier n'empêche ni la rupture ni le besoin d'un « ré-ensourcement » à travers une synthèse qui implique à la fois conservation, au plus profond de soi-même, et création.

Qui dit conservation dit connaissance, - inventaire, interprétation, assimilation ou ré-assimilation. C'est à quoi répond dans une large mesure le présent ouvrage mais en allant au-delà. Sans doute, dans cette approche, Francis Bebey a-t-il connu la tentation scientifique, celle du spécialiste, averti et distingué. Qu'on se rassure, il n'y paraît pas. Car si, dans un premier temps, l'auteur a été tenté de sacrifier aux démons de la musicologie, il s'est vite rendu compte qu'au moins pour un Africain, ce serait être infidèle, infidèle à la réalité profonde de la musique africaine. Cette musique est expression mais elle est vie. Comme les autres arts africains, elle n'est pas gratuite, elle a une utilité. A la différence des arts plastiques, cependant, elle ne se matérialise pas en un objet. Puisant dans l'immense mémoire des civilisations orales, elle exprime tour à tour le continu et le discontinu, le permanent et l'événement. A cet égard, elle est langage, un langage dont elle véhicule elle-même les symboles, les tonalités, les significations. Elle est un langage au-delà du langage, une écriture, en ce qu'elle donne une expression nouvelle ou renouvelée à tout ce que fait surgir la vie, au niveau des personnes, des groupes, des ensembles. Sans sa musique, l'Afrique serait privée de langage authentique et plénier. Sans sa musique, l'Afrique serait privée de son rythme des heures et des saisons. La naissance, la puberté, le mariage, la vieillesse et la mort cesseraient d'être des événements vitaux, objets de célébrations communes dans la peine et dans la joie. Sans sa musique enfin, l'Afrique ne pourrait pas s'adresser, en tant qu'elle-même, authentiquement, au reste du monde, entrer en communication, à part entière et spécifique, avec les autres cultures.

Mais peut-être Francis Bebey n'aurait-il pareillement retrouvé le sens intégral de la musique de l'Afrique si, musicologue du dedans, éventuellement interprète loyal, il ne s'était adonné lui-même, et parallèlement, aux délices et à la fièvre de la création musicale. Tout seul? Certes pas, en ce qu'il s'est livré à un lent et patient apprentissage. Certes pas, surtout, en ce qu'il lui a fallu trouver le *partenaire. Sans doute Francis Bebey porte-t-il en lui cette extraordinaire faculté naturelle de pouvoir s'exprimer avec un quelconque instrument, - il dirait probablement « d'entrer en dialogue » avec l'instrument. Doué, donc, d'une capacité de « dialogue » peu commune, il peut s'exprimer tour à tour « avec » piano, flûte, saxophone ou tambour, mais il a depuis longtemps élu son partenaire privilégié en la personne de la guitare. Sommes-nous loin de l'Afrique? Non pas, car il a trouvé en cet instrument-là le partenaire parfait, capable de faire écho à ses frères et sœurs d'Afrique que sont, par exemple, le mvet ou même, de par l'agilité et l'invention de son maître, le tambour; habile aussi à traduire une composition le plus souvent africaine dans l'inspiration et le rythme, « classique » dans l'harmonie. Son premier enregistrement * lui valait ce commentaire du poète Léopold Sédar Senghor, président de la République du Sénégal : « ... Vous avez réalisé, là, ce que j'attends de l'artiste négro-africain de 1965. Il s'agit - et vous l'avez compris - de s'enraciner dans la tradition*

* *Le chant d'Ibadan, Black Tears,* pièces pour guitare seule, OCORA, OCR 27. Est paru depuis : *Concert pour un vieux masque*, Philips P. 70.468 L.

négro-africaine pour accueillir tous les apports étrangers de quelque valeur. C'est ainsi que nous sortirons du folklore pour produire des œuvres belles qui n'en soient pas moins négro-africaines... ».

Ainsi toutes les cultures du monde sont-elles faites - et traduites par elles - de toutes sortes d'expressions qui obéissent à un double mouvement, non moins vital que celui de la respiration ou du battement du cœur, de retour assimilateur et d'expansion créatrice : expressions par lesquelles s'exprime la vie, de la vie quotidienne à la vie de l'esprit. En écrivant Musique de l'Afrique, *Francis Bebey n'a pas entendu en privilégier une simplement parce qu'elle est celle à laquelle il participe le plus totalement. Il sait bien, sans doute, que son propre mode d'expression musicale ne serait pas ce qu'il est sans ce qu'il tient de l'Afrique. Il n'en connaît pas moins l'étendue de ce qu'il a appris en France et aux États-Unis par exemple, ni même, bien que ce soit encore autre chose, et qui relève de la technique, ce qu'il doit à la qualité acquise de producteur et de réalisateur d'émissions radiophoniques. Et il est conscient qu'au-delà des cultures particulières mais avec elles et par elles, il y a une culture universelle qui se fait et s'enrichit tous les jours.*

Il y a d'autres musiques, il y a d'autres langages, il y a d'autres expressions qui, toutes, concourent à un concert universel, à la grande voix des hommes de la planète Terre, à un langage fait de consonances et de dissonances, grâce auxquels les hommes peuvent à la fois se distinguer et se reconnaître. C'est pourquoi Musique de l'Afrique *ne se termine pas vraiment sur un point final, plutôt par un point d'harmonie.*

En ce qui concerne la musique de l'Afrique, l'ouvrage est une invitation à en savoir davantage. Comme il ne peut y avoir de connaissance réelle d'une musique, pas plus que d'un langage, par la seule lecture, il est invitation à entendre, à écouter : écouter d'abord les enregistrements qui ont été faits de la musique dont il parle; écouter ensuite, pour qui en aura la chance et l'opportunité, cette musique là où elle vit, là où elle traduit la vie, la vie de l'Afrique.

Musique de l'Afrique *est aussi une invitation, un prélude peut-être, à une connaissance plus large, plus ample, plus universelle, à la découverte des expressions les plus significatives de la vie des hommes, traduisant le quotidien ou l'insolite, la volonté tantôt de s'assumer tantôt de se dépasser, le besoin de se reconnaître ou de s'affirmer, le besoin de se situer, le besoin aussi de se donner cohérence à la vie, au monde, à l'univers. Investigation qui sera l'objet de la collection « Expressions » à laquelle Francis Bebey donne le coup d'envoi.*

Pierre Albin MARTEL

Avant-propos

Le programme quelque peu ambitieux du présent ouvrage a été inspiré par l'unique souci de faire connaître au lecteur le monde de la musique traditionnelle africaine. Ce monde n'a, jusqu'ici, retenu que fort peu l'attention du grand public, en raison du caractère très particulier qui semble être le sien, en raison aussi, il faut bien le dire, du fait que souvent, le langage employé pour le décrire, loin d'en ouvrir les portes à tous, s'ingénie à le contenir définitivement dans les limites d'étude pour spécialistes. Or, voici que peu à peu, sculpture et peinture africaines sortent des salles de conférences et des colloques d'africanistes, pour la conquête d'un public de plus en plus grand, de plus en plus enthousiaste aussi. Pourquoi donc la musique, art négro-africain sans pareil, continuerait-elle de n'intéresser qu'une minorité de personnes assoiffées d'exotisme ou de chercheurs en quête de rythmes et de timbres inhabituels?

A l'origine, le propre de la musique africaine est d'appartenir à tout le monde. Chose communautaire au départ, spiritualisme partagé et vécu par tous, cet art doit connaître, quel que soit le lieu où il est reçu, quelle que soit la race de ceux qui le reçoivent, quel que soit le degré de saturation culturelle du peuple qui l'aborde, le sort des plus grands courants de la pensée humaine : marquer de son empreinte l'ère présente et à venir en apportant un souffle nouveau à la vie des hommes. Pour cela, il faut le mettre à la portée de tous les hommes, l'expliquer, l'aider à s'enraciner, à germer, à fleurir. Il ne s'agit nullement là de vulgarisation, mais de diffusion, celle-ci prenant l'allure d'un véritable investissement avec tout ce que cela comporte d'expectative et d'espoirs.

Ainsi, entreprenons-nous cette initiation à la musique africaine traditionnelle, non en simple connaisseur désireux de partager le rare fruit d'une passion véritable, mais en homme convaincu de la nécessité pour d'autres hommes de pénétrer dans un monde réellement passionnant. Car la connaissance de l'homme habite ce monde-là. Car la connaissance du

surnaturel est fortement suggérée par ce monde-là, qui surprend par sa vérité dépouillée, seuil propret du plus grand bonheur de l'homme. La forêt tropicale n'est pas l'habitation d'individus sauvages et malheureux, car la musique africaine nous enseigne que de tels individus n'existent pas.
C'est pour apporter au lecteur cette conviction profonde, que nous écrivons ce livre.

Mais, nous pourrions écrire des dizaines de volumes sur la musique, nos efforts resteraient vains si le texte n'était étayé d'exemples. Souvent, de tels exemples figurent, dans des ouvrages de ce genre, sous la forme de transcriptions utilisant la notation musicale ordinaire. Nous ne voudrions pas, quant à nous, que cette méthode éliminât ceux des lecteurs - et ils sont nombreux - qui ne savent pas lire la musique. D'ailleurs, il faut reconnaître que, dans le cas précis de la musique africaine, la notation fidèle des expressions nègres pose encore, à l'heure actuelle, bien des problèmes aux musicologues. Nous avons donc choisi de nous référer directement aux formes originales, telles qu'elles sont restituées par des enregistrements discographiques du commerce.
Nous avons essayé de limiter au minimum le choix des disques de référence, afin que le lecteur puisse, s'il le désire, s'en procurer non seulement pour mieux comprendre notre propos, mais plus encore pour avoir sa propre documentation, ses points de repère à lui.
D'autre part, nous avons établi, à la fin de l'ouvrage, une discographie sélectionnée, donnant un aperçu du catalogue actuellement disponible dans le commerce. Enfin, nous proposons une toute petite discographie de base, qui consiste en ceux des disques jugés indispensables pour une prise de contact dans des conditions favorables.
Nos commentaires, notre opinion sur les disques, restent d'autant plus objectifs que, nous référant uniquement à des éléments de notre discothèque personnelle considérés comme instruments de travail, nous ne sommes liés par aucune obligation d'ordre publicitaire à aucune des firmes phonographiques citées.
Nous faisons cependant remarquer que tous les disques signalés, à une ou deux exceptions près, peuvent être achetés sur le marché du disque des pays d'expression française en général, et singulièrement de France. En effet, il ne nous a pas paru nécessaire ni utile de suggérer des matériaux introuvables : bandes magnétiques dont la copie est toujours difficile à obtenir, disques épuisés ou diffusés seulement dans des pays lointains, tout cela a été écarté avec d'autant plus de rigueur qu'il s'agit là, souvent, d'éléments n'ayant pas bénéficié des conditions d'enregistrement haute-fidélité possibles aujourd'hui, qui ajoutent la qualité technique à la valeur même du document.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, nous tenons à remercier celles des organisations et celles des personnes dont l'action en vue de la conservation et de la diffusion de la musique négro-africaine traditionnelle s'est concrétisée, depuis quelques années, par la production de disques extrêmement bien réalisés, sans lesquels il nous eût été impossible de proposer des exemples valables au lecteur du présent ouvrage. Nous pensons notamment : au Musée de l'Homme, et à M. Gilbert Rouget; à l'Office de Radiodiffusion-Télévision Française (Disques OCORA, Paris), et à MM. Charles Duvelle et Tolia Nikiprowetzky - l'Office possède très certainement le plus grand catalogue mondial de disques de musique africaine traditionnelle -; à l'Unesco, et aux experts qui ont produit les disques de son *Anthologie de la Musique africaine*, une collection dont l'importance et l'intérêt vont grandissant. A tous, nous adressons nos vifs encouragements pour une production encore accrue et de meilleure qualité, si cela se peut.

F. B.

Expression de la vie

La véritable musique africaine, autrement dit la musique traditionnelle des peuples noirs d'Afrique, est mal connue du public des autres continents. D'une manière générale, l'auditeur non africain la trouve étrange, bizarre, peu attrayante, incompréhensible, et tout cela l'amène rapidement à la conclusion que cette musique ne doit présenter que fort peu d'intérêt. La vérité est cependant toute autre : car si l'art musical africain est d'un abord difficile, s'il est vrai que sa connaissance est affaire d'initiation, de patience, d'auditions répétées, s'il est vrai que l'ignorance du milieu dans lequel il se pratique peut être un handicap sérieux pour l'étranger qui voudrait le pénétrer, il est tout aussi vrai que le monde musical des Africains est des plus attachants pour celui-là qui se donne la peine de le comprendre.

Au cours des trente dernières années, de nombreux films sur l'Afrique, photographies et disques, ont pu apporter à l'Europe et à l'Amérique certains aspects de la musique africaine, des portraits de ceux qui la jouent, ainsi que le contexte dans lequel elle prend toute sa signification. Les films et les disques cependant, intéressés par une clientèle facile, ont quelquefois sacrifié l'essentiel, donnant la priorité au sensationnel, à l'inconnu, à l'inattendu, à l'exotique. Par là même, ils ont délibérément desservi la connaissance des cultures africaines en général, et singulièrement des musiques pour lesquelles ils ne suscitaient chez les Occidentaux qu'une curiosité éphémère, suivie d'un certain mépris pour des modes de vie différents du leur et des accords trop dissonnants et trop bruyants pour qu'on pût valablement les considérer comme étant de la musique.

Un homme et sa musique au service de tous les autres hommes, un peuple et sa musique pour le bonheur de chacun.

Or, voici qu'aujourd'hui ces mêmes cultures retiennent de plus en plus l'attention des Occidentaux : le nombre important de congrès, réunions, conférences, colloques sur la vie culturelle des peuples d'Afrique noire, tenus depuis quelque vingt ans en Europe, en Amérique et sur le continent noir lui-même, sont des témoignages convaincants de cet intérêt,

qui s'est manifesté encore avec plus de force que jamais auparavant à l'occasion du premier Festival Mondial des Arts Nègres, organisé à Dakar, au Sénégal, au cours du mois d'avril 1966. Par ailleurs, si le film, toujours coûteux, ne peut encore apporter au grand public qu'une information aux rubriques mal ordonnées, le disque du commerce, par contre, est en train de se racheter pour ainsi dire, en offrant à sa clientèle une matière enregistrée authentique, visant à fournir de plus en plus de précisions sur la vie et l'art musical négro-africains. La télévision, pour sa part, consacre, de plus en plus, une partie de ses programmes à la connaissance du monde artistique et culturel africain. Ceux des Occidentaux qui ne peuvent, à l'instar des ethnographes, s'offrir un voyage en Afrique noire, disposent donc quand même, aujourd'hui, d'instruments qui leur permettent d'aborder ce monde, et même de s'y introduire peu à peu, par l'esprit.

Mais, connaître les formes culturelles africaines, c'est d'abord leur accorder de longues heures d'un temps précieux, c'est ouvrir l'œil et l'oreille pour voir et écouter sans préjugé, c'est s'abstenir de jugements trop hâtifs et définitifs, c'est aussi se rappeler constamment que c'est un atout appréciable de la culture africaine que cette facilité avec laquelle elle peut créer entre elle et le non-Africain un malentendu : car l'éclaircissement de ce malentendu peut être à l'origine de formes nouvelles, et déterminer la création artistique de demain.

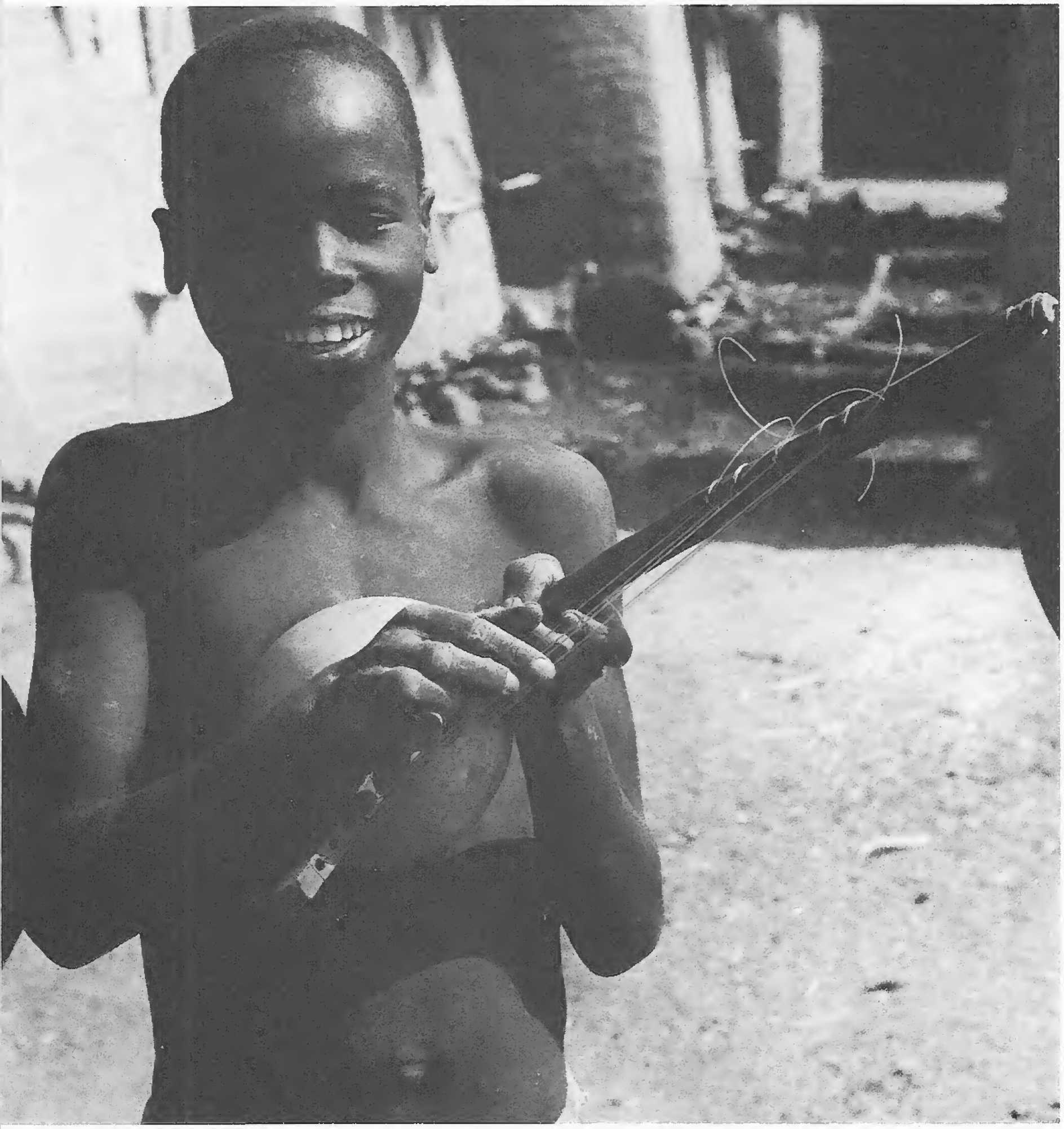
La connaissance de la véritable musique africaine exige ainsi le rejet par l'Occidental d'affirmations plus ou moins simplistes, à cause desquelles la musique des Africains a souvent été — et est encore souvent — reléguée au rang de bruits rythmés et considérée avec mépris comme une musique primitive. C'est ce rejet qui donnera à l'Occidental comme des oreilles neuves, lui permettant de découvrir peu à peu nombre d'éléments qui sont, dans la musique africaine, les mêmes, et parfois y jouent le même rôle que dans sa musique à lui. C'est également cette attitude objective qui fera ressortir celles des différences dont l'exploitation est susceptible d'enrichir la culture universelle. Car dans la musique africaine, nombre d'éléments ont un caractère suffisamment universel pour que l'homme de culture, ou simplement l'amateur de musique de n'importe quel autre continent, s'y intéresse.

D'abord, il s'agit, tout comme pour la musique occidentale, d'une invention de l'homme — au niveau de l'émission tout au moins. Ensuite, on trouve dans l'une et l'autre musique les mêmes notions de musique vocale ou instrumentale, de sons graves ou aigus, de notes liées, hachées ou accentuées. La musique, dans l'un et l'autre cas, joue dans la vie des rôles souvent similaires : berceuses, musique de divertissement, chants de guerre, musique religieuse, etc.; dans l'un et l'autre cas, la musique entre pour une part appréciable dans l'éducation des jeunes — car souvent une chanson aide, mieux qu'un texte écrit, à retenir

Des tambours crépitent, des danseuses s'élancent au milieu d'un cercle formé spontanément par des hommes, des femmes, et aussi des enfants.

l'essentiel d'une règle de morale, d'un précepte, d'un conseil d'hygiène. Enfin, et c'est là sans doute le plus important, ce sont surtout les instruments de musique qui font le mieux ressortir les ressemblances entre musique africaine et musique occidentale. D'une manière générale, en effet, on retrouve en Afrique noire les mêmes catégories d'instruments qu'en Occident. Ils se divisent en instruments à cordes, à vent, et à percussion.

D'où vient donc que, malgré ces ressemblances des formes et des instruments, l'Européen se sente tellement dépaysé à l'audition d'une musique africaine?



L'enfant noir manifeste d'une manière générale très vite des dispositions pour la musique.

Les raisons, à vrai dire, en sont multiples :

Tout d'abord, pour beaucoup d'Européens, la musique est avant tout « l'art de combiner des sons d'une manière agréable à l'oreille ». Or l'oreille n'aime pas le bruit, et en tout cas, elle ne tolère pas que le bruit vienne se mélanger à la musique, qui doit être douce pour « adoucir les mœurs » (bien que cette conception de la musique, en Occident, soit battue en brèche depuis quelques années, à entendre les musiques de variétés proposées par la radio et le disque, ou certaines pièces de musique concrète, ou même certaines pièces de musique dite « sérieuse »).

Pour beaucoup d'Occidentaux encore, la musique exprime des sentiments; et ainsi s'attache, au moyen d'artifices appelés modes, tons, gammes, accidents, mesures, à traduire la joie ou la tristesse, la grâce du cygne, la démarche lourde de l'éléphant. Cependant, il faut reconnaître que tout ceci est simplement conventionnel, car dans la pratique, la musique, en tant qu'art descriptif, est incapable de rendre les nuances de la réalité. C'est-à-dire que, sans cet accord tacite entre le musicien et son auditoire, accord selon lequel le ton mineur exprime la tristesse, par exemple, l'auditeur pourrait fort bien adopter l'attitude contraire, et considérer en toute bonne foi qu'une musique en mineur exprime la joie. La preuve qu'il s'agit d'une convention nous est fournie par le répertoire des XV^e^, XVI^e^ et d'une partie du XVII^e^ siècle, où le mode mineur, très en vogue, n'exprimait pas nécessairement la tristesse. Or, il est bien certain qu'une personne enfermée dans de telles conventions — qui ne diminuent pas l'art occidental, loin de là, mais qui, tout de même, le codifient d'une manière définitive et, partant, ne le prêtent qu'à très peu de concessions vis-à-vis de l'extérieur — une personne enfermée dans un univers artistique qui, dans une certaine mesure, se suffit à lui-même, ne se donnera pas facilement le temps d'examiner le fond de la pensée musicale de peuples différents du sien.

Enfin, pour la plupart des Occidentaux, la musique est un art pur, tout à fait indépendant des autres arts. On va au concert pour écouter de la musique, et seulement de la musique; on achète un disque pour avoir le plaisir de s'installer confortablement dans un fauteuil et d'écouter de la musique, et rien que pour cela; un artiste se consacre à la musique, et seulement à celle-ci, sans jamais penser à être musicien et chorégraphe à la fois. Et la musique, lorsqu'elle accompagne un film ou une pièce de théâtre, ne fait pas forcément partie intégrante de cet autre moyen d'expression; la preuve, c'est que l'on vend tout naturellement la « bande sonore » d'un film, ou n'importe quelle musique de scène, sans que l'œuvre originale — musique et film, ou musique et pièce de théâtre — en paraisse altérée. Et même l'opéra, pièce de théâtre chantée, qui marie intimement musique et théâtre, prête volontiers sa musique pour le seul plaisir de l'oreille. La musique est un art autonome, indépendant, ce dont les journaux, eux aussi, rendent bien compte, avec leurs rubriques « Arts et Musique », qui d'ailleurs exagèrent en ce sens qu'elles tendent à exclure la musique du domaine même des arts.

Pour les différentes raisons ainsi évoquées, et pour bien d'autres aussi, l'Occidental se sent dépaysé à l'audition d'une musique d'Afrique noire. Il ne retrouve ici presque rien des concepts qui lui ont été inculqués au cours de son éducation musicale : car le musicien africain ne cherche pas à combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille, mais plutôt à exprimer la vie et ses divers aspects au moyen de sons. Expression... conventionnelle, risque-t-on de croire en se référant à ce qui a été dit

plus haut à propos des faibles aptitudes descriptives de la musique occidentale? Pas du tout, car ici, il s'agit d'appeler le chat par son nom, et de proposer à l'oreille, ainsi d'ailleurs qu'à tous les autres sens, des sonorités empruntées, non pas tellement à des instruments de musique plus ou moins évocateurs, mais bel et bien à la matière même, au corps même, aux objets mêmes, à la nature même, qui possèdent ces sonorités, et que l'Africain transforme en instruments de musique — occasionnels, certes, mais d'une efficacité incontestable. Ceci explique pourquoi certaines sonorités, dans la musique africaine enregistrée, peuvent passer pour des bruits étranges, pour celui qui ne sait pas d'où elles proviennent. Cela explique, de même, l'enchantement de ceux des Européens qui ont eu l'occasion de voir vivre ce qu'ils entendaient, de comprendre à partir de l'origine de tel ou tel son étrange, la signification qu'il peut avoir dans la musique, de se laisser enfin conquérir par des formes artistiques qu'il convient toujours de replacer dans leur contexte, celui de la vie africaine traditionnelle.

Le tambour des adultes peut aussi, parfois, accompagner les chants et les danses des enfants.

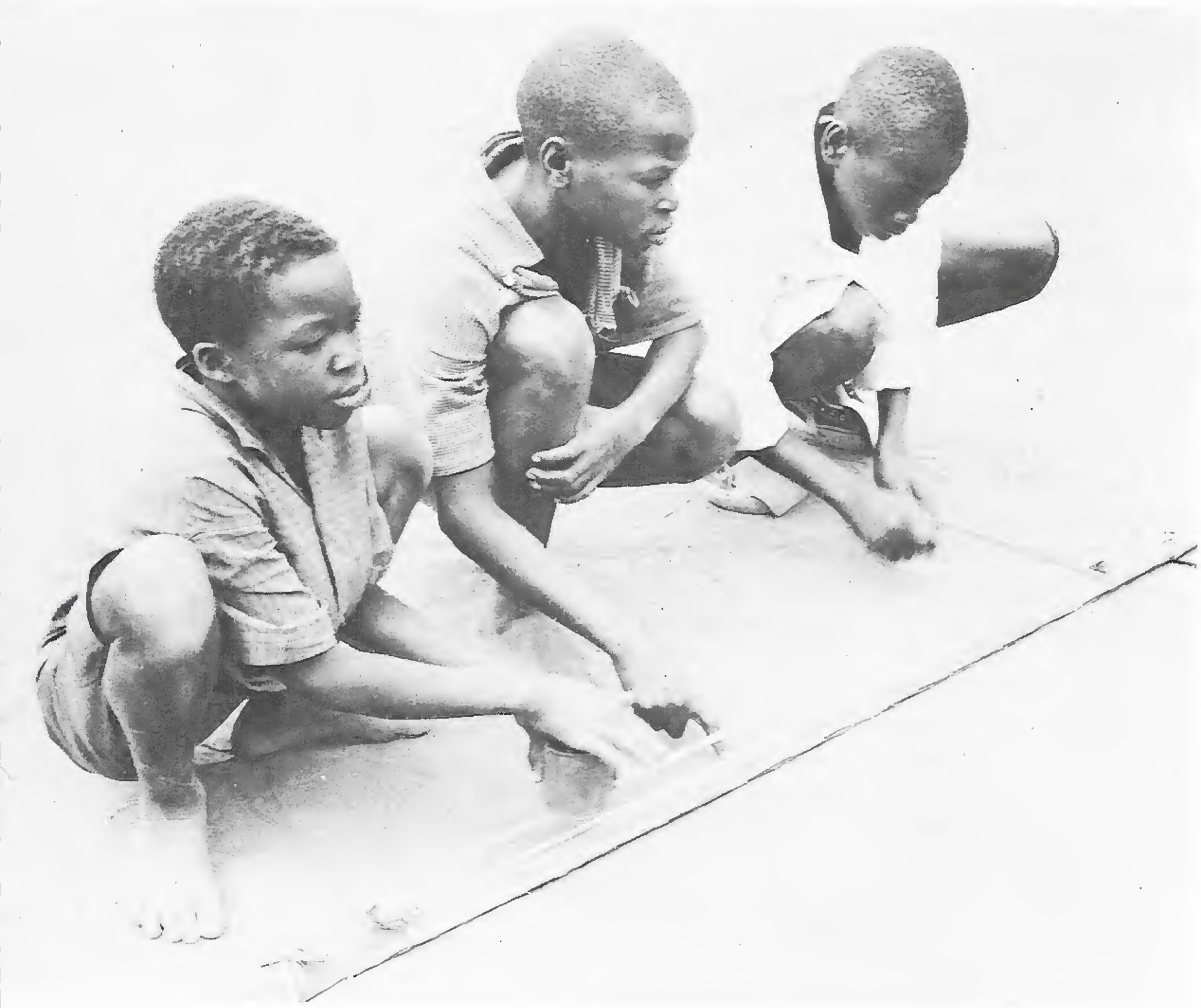
Un ethno-musicologue français, M. Herbert Pepper, qui avait passé onze années de sa vie au Congo et au Gabon, au contact des habitants des villages de forêt, écrit : « J'avais l'impression d'avoir plus appris mon art à l'école africaine qu'à l'école occidentale. Certes, cette dernière m'avait inculqué le fini, la qualité propre de l'objet, mais d'un objet parfois si éloigné du reste du monde, qu'il me venait souvent à l'idée de me demander si vraiment il lui appartenait encore... L'école africaine m'avait, au contraire, enseigné qu'en matière de transmission, peu importait la qualité de l'objet, pourvu qu'il soit intimement uni aux fibres du corps expressif dont il a la charge de communiquer les désirs, les émotions *. »

Cette « école africaine » dont parle M. Pepper, et à laquelle il est entré à l'âge adulte, c'est en fait dès le berceau que l'enfant africain s'y met. Elle lui apprend, non seulement la musique, mais tout ce qu'il devra savoir pour affronter et mener à bien l'étrange aventure qui commence pour lui, celle de la vie. C'est ainsi, par exemple, que la berceuse apporte au bébé, non seulement la douceur de la musique et la consolation, mais aussi la raison pour laquelle il ne doit pas pleurer :

Yé yé ya yé — Cesse tes pleurs
Pense aux amis sans enfants
Cesse tes pleurs je t'en prie
Pense à ceux qui n'ont pas eu d'enfant
Pense à mon frère
Marié
Et qui n'a toujours pas d'enfant
Et puis regarde-moi
J'ai aussi une maman
Et pourtant je ne pleure pas
Pense aux amis sans enfants
Pense à mon frère marié à une Bacanda
Quelle idée d'aller épouser une Bacanda
Et ils sont toujours sans enfant
Cesse tes pleurs mon chéri
Pense à père qui souffre...

On voit le nombre d'éléments intéressants que cette berceuse, toute simple en apparence, apporte à l'enfant. La mère se considère comme une femme bienheureuse puisqu'elle a pu, elle, avoir un enfant. Elle met l'accent sur ce bonheur, qui n'a pas été donné à tout le monde, et trouve irraisonnable que son enfant pleure, comme s'il ne comprenait pas, lui, que sa famille en est une privilégiée, en comparaison avec d'autres, qui n'ont pas eu d'enfant. Il ne s'agit point d'une simple berceuse, mais plutôt de l'expression d'une satisfaction consciente, que la mère chante certainement plusieurs fois dans la journée à son enfant, chaque fois que ce dernier pleure. Nous voici en plein dans la signification multiple que peut avoir la musique en Afrique : la berceuse sert

* *Anthologie de la vie africaine*, documents recueillis et présentés par Herbert Peppe (ORSTOM, Office de la Recherche scientifique et technique Outre-Mer), préface de L. S. Senghor, édité en 1958 par Ducretet-Thomson sous le patronage du Conseil international de la musique (Unesco). L'ensemble, comprenant un album explicatif illustré et 3 disques 320 C 126, 127 et 128 réunis dans un coffret, est l'une des premières réalisation du genre.



A cinq ans, ces enfants savent déjà fabriquer leur propre instrument de musique : une cithare en pétiole de raphia dont le jeu nécessite la participation des trois jeunes musiciens à la fois.

à calmer l'enfant et à l'endormir, et, en même temps, à maintenir l'esprit de la maman dans un état de permanente reconnaissance envers la Nature — ou peut-être Dieu — qui lui a permis d'avoir un enfant alors que d'autres personnes n'ont pas eu ce privilège.

Quant à l'enfant lui-même, il est, au départ, un auditeur. Mais, très vite, en grandissant, il devient un acteur, un musicien en l'occurrence. En effet généralement, l'enfant noir manifeste très vite des dispositions pour la musique. Entre trois et cinq ans, le voici déjà qui confectionne des instruments de musique : une boîte de conserves vide est transformée en hochet; sur un petit cadre de fenêtre ramassé quelque part dans le village, il tend une peau de bête, et voici un tambour — les musicologues diront plus tard « tambour sur cadre ». Mais, qu'il sache fabriquer des instruments et en jouer ou non, il se montre doué, de très bonne heure, pour le chant, et c'est souvent qu'il fait partie d'un groupe de jeux constitué avec d'autres petits camarades, jeux dans lesquels la musique tient toujours un rôle très important. Ces petits hommes de trois à cinq ans

Souvent, l'enfant fait partie d'un groupe de jeu constitué avec d'autres petits camarades.

Ces petits hommes se plaisent à imiter fidèlement les chants et les danses de leurs aînés.

se plaisent à imiter les chants et danses qu'ils ont souvent l'occasion d'entendre et de voir exécuter par leurs aînés, et se moquent en chantant et dansant de l'enfant sot, venu d'un autre pays, et qui ne pense qu'à manger des fruits et non à chanter. Voilà qu'à l'âge de cinq ans, déjà, s'établissent des échelles de valeur : la musique, incontestablement, vient avant bien d'autres préoccupations, et tel enfant est sot, qui fait passer les nourritures terrestres avant l'art du chant. Il faut aussi remarquer qu'ici, moins encore qu'ailleurs, « la valeur n'attend pas le nombre des années », car le rythme que ces petits enfants martèlent sur leurs instruments de fortune est déjà un présage de ce qu'ils seront capables de faire plus tard, dans ce domaine-là.

Tous les bruits sont représentés dans la musique africaine. Ici, les coups de pilon dans le mortier fournissent un accompagnement rythmique au chant des pileuses.

Ainsi, la musique, qui fait partie de la vie africaine dès le commencement, suit l'évolution de l'homme au fur et à mesure que celui-ci grandit. En réalité, les jeux musicaux sont des jeux de formation musicale, qui n'ont rien de gratuit. Aussi n'est-il pas étonnant de constater que ces jeux musicaux concernent tous les domaines de l'activité des hommes et des femmes, de la pêche à la chasse, en passant par les travaux des champs, le pilage du mil, le mariage, l'enterrement, la danse, la fuite devant les animaux féroces. C'est pour cela que tous les bruits sont représentés dans la musique traditionnelle africaine, soit à l'état pur, c'est-à-dire tels que l'objet ou l'animal lui-même les émet, soit encore reproduits par un instrument qui doit s'attacher à les restituer le plus fidèlement possible.

C'est sans doute en pensant à cet aspect extrêmement concret de la musique négro-africaine, que Léopold Sédar Senghor fait remarquer que, dans le fond, cette musique concrète, que les Occidentaux expérimentent depuis relativement peu de temps, l'Afrique la pratique depuis des millénaires. Un exemple nous en est donné par cet instrument fort simple d'apparence, mais dont la musique — on peut dire sans crainte le bruit — est chargée de signification : c'est le rhombe.

Une lamelle de bambou ou de bois, quelquefois de métal, de 30 cm de long environ, est attachée par une extrémité à un fil. L'enfant tient l'autre bout du fil dans sa main, et imprime à l'ensemble un mouvement giratoire dans un plan vertical. La lamelle de bambou entre alors en vibration dans l'air, et émet un son d'autant plus puissant que la rotation est rapide. Ce son, qui à l'enregistrement fait plutôt penser à une voiture automobile au démarrage, rappelle tout simplement pour les enfants des villages d'Afrique équatoriale le rugissement de la panthère.

En réalité, personne n'aime la panthère, et l'évocation qu'en donne ainsi le rhombe des jeux d'enfants n'est pas toujours bien accueillie par les grandes personnes, qui parfois ordonnent aux adolescents de « cesser d'appeler ainsi la panthère ». C'est que, pour les hommes des villages équatoriaux, l'apparition de la panthère est le commencement de cette panique qui remet en cause, momentanément, la puissance de l'homme et tous les avantages qu'il a, traditionnellement, sur la femme et l'enfant. Tout le monde s'enfuit, l'homme cesse d'être tout-puissant, et cela ne lui plaît guère. Chez certains peuples d'Afrique occidentale, chez les *Dogon*, au Mali, par exemple, la voix du rhombe annonce un lever de deuil, à la fin du rituel funéraire. C'est à ce moment-là que les masques interviennent. Un initié fait tourner le rhombe dans l'air, la nuit, et aussitôt les femmes et les enfants disparaissent, car ils ne doivent pas voir passer les masques. Près du village désert, au clair de lune, et jusqu'au lever du jour, le musicien du rhombe suit un itinéraire fixé par la tradition. Pour les *Dogon*, le rhombe est la voix du premier ancêtre qui connut la mort; mais sa voix rappelle, également, la révélation du « verbe » aux hommes.

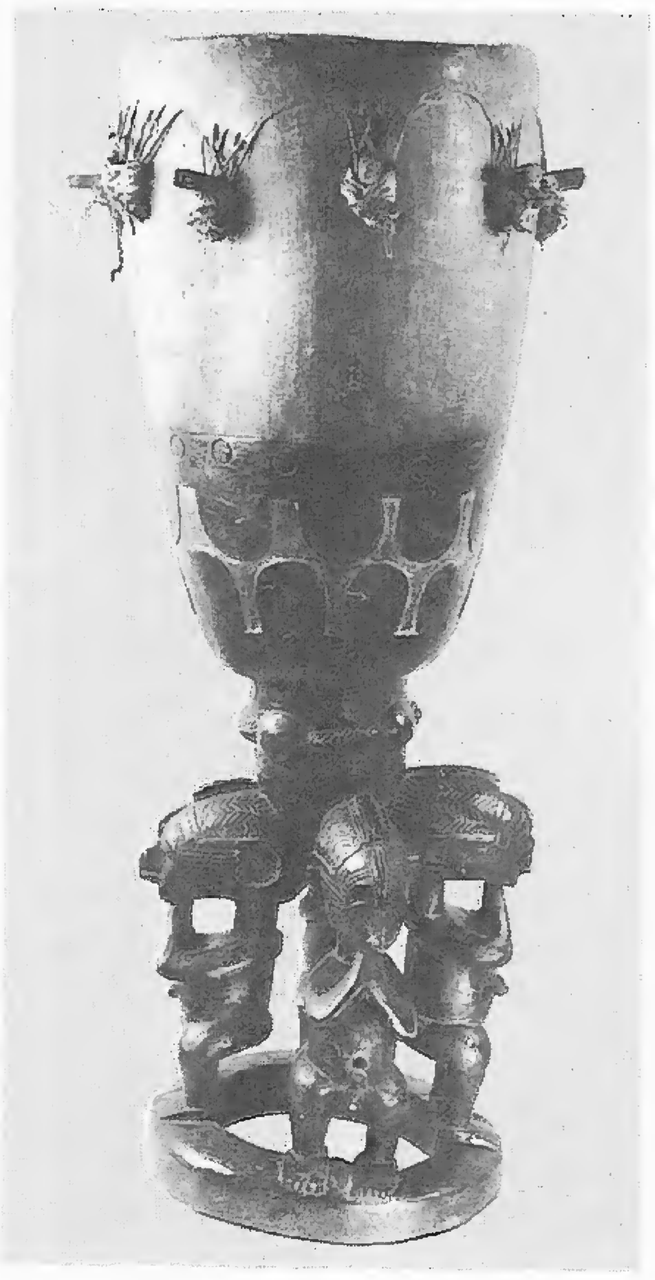
Voilà un petit instrument de musique bien curieux, qui sous une apparence toute simple, donne des indications précieuses sur le rôle du symbole dans la vie des Africains. Il est aussi intéressant de noter que le rhombe, dans des contextes différents, sous des latitudes différentes, fait intervenir la même notion de puissance : puissance de l'homme, jalousement gardée contre la panthère, puissance de l'ancêtre dont la mort, elle-même s'est transmise de génération en génération jusqu'à nous, puissance du verbe révélé aux hommes et qui leur assure, en fin de compte, la suprématie sur tout ce qui existe sur la terre. Mais par dessus tout, il convient de noter l'attitude des hommes dans tout ceci : lorsque la panthère — la vraie — rugit, tout le monde se cache, et ne reste dehors, à

Voici qu'avec des sonnailles aux pieds des danseurs, c'est la danse qui accompagne la musique.

passer devant les cases, que la panthère elle-même. Mais lorsque le rhombe rugit, femmes et enfants doivent disparaître, et c'est alors que les masques, portés par des hommes, commencent leur parade nocturne à travers le village. L'homme exhibe ainsi toute sa puissance, cette puissance qu'en d'autres lieux la panthère pourrait lui disputer, voire lui ravir. Encore un symbole.

Mais les jeux musicaux, malgré leur importance éducative, ne représentent tout de même que partiellement la vie des hommes telle qu'elle se vivra plus tard. Et cette vie commencera seulement lorsque l'adolescent, par le chemin de l'initiation, sera admis dans la société des hommes. La musique joue pendant l'initiation un rôle extrêmement important. A vrai dire, pendant les cérémonies, elle est à un pied d'égalité avec l'enfant, dont elle a suivi l'évolution depuis le berceau. Et parce que la musique a toujours fait partie de la vie du jeune homme, il n'y a pas de raison qu'elle passe au second plan pendant l'initiation : elle n'est nullement un simple art d'accompagnement, elle veut participer réellement à la fête. C'est ainsi, par exemple, que chez les *Adioukrou* de la Côte-d'Ivoire, lors des cérémonies de passage d'une classe d'âge, les tam-tams prennent tous les attributs de véritables êtres humains : ils parlent aux jeunes gens, et ceux-ci répondent; puis les jeunes gens s'adressent à leur tour aux tam-tams qui « écoutent », puis répondent *.

* *Batteries africaines,* Vogue EXTP 1031. Face A : tambours d'initiation au « lohou ».



Marque incontestable de dignité : ce tambour, porté par quatre hommes, est considéré comme un grand personnage.

C'est une véritable conversation qui s'engage entre les instruments de musique et les hommes qui les ont fabriqués, entre la musique et l'homme qui l'a créée. Ce mariage intime entre l'art et l'homme se retrouve difficilement dans des collectivités, ailleurs qu'en Afrique noire. La communion est totale, qui donne à toute une communauté le sentiment d'un seul homme face à son art. Ceci explique en partie pourquoi, dans certaines langues de l'Afrique noire, il n'est même pas venu à l'idée de l'homme de désigner la musique par un nom précis : les *Douala* du Cameroun disent « musiki » (prononcé moussiki), qui est seulement une déformation du mot musique; ils parlent bien de « elongi », le chant, ou de « ngoso », la mélopée, mais ces termes spécifiques ne peuvent en aucun cas tenir lieu de termes génériques. L'art musical fait tellement partie de l'homme lui-même, que celui-ci n'a pas cru utile de le désigner par un nom propre.

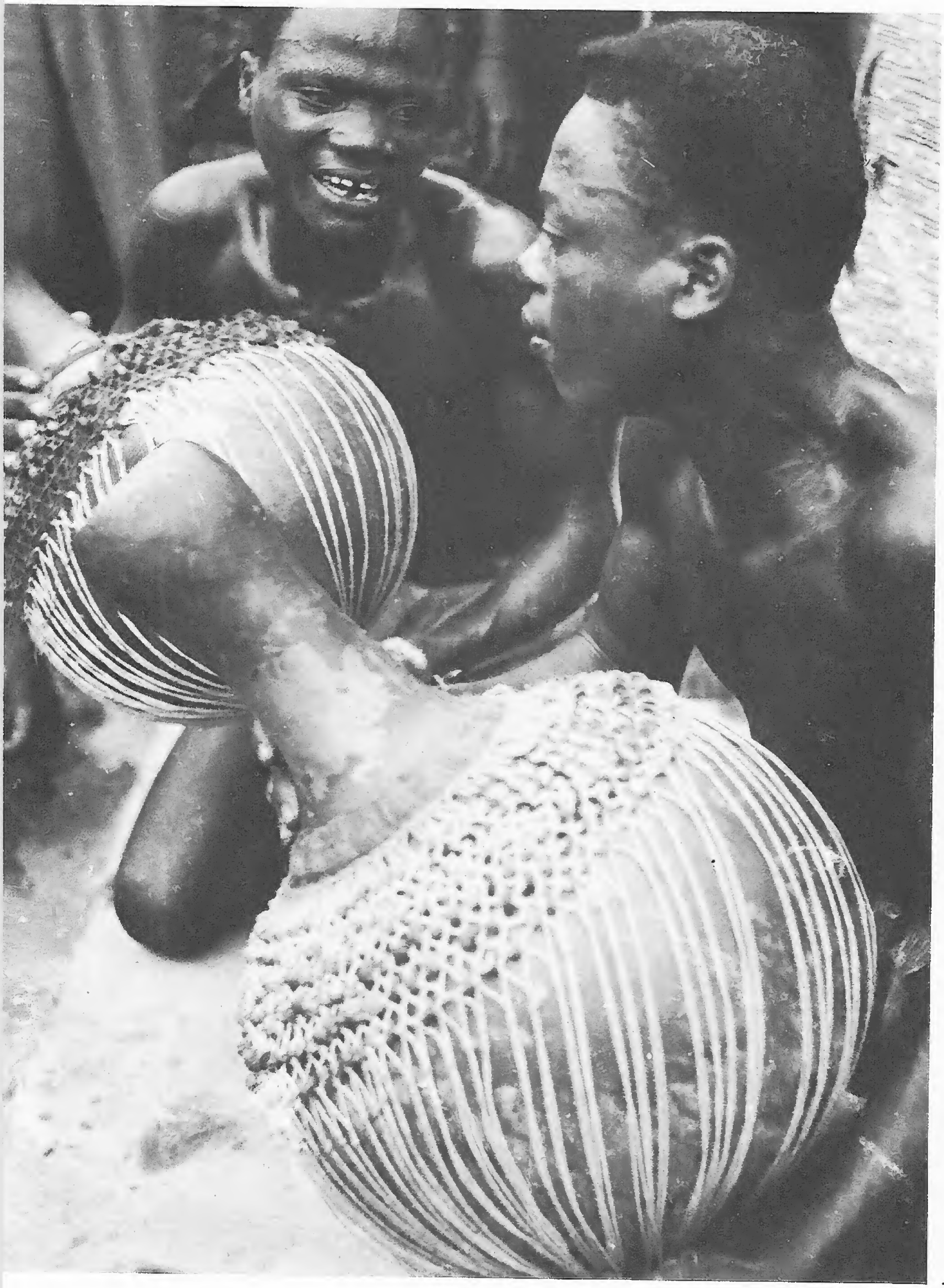
La cérémonie d'initiation chez les *Adioukrou* de Côte-d'Ivoire, dont il est question plus haut, s'appelle « Lohou ». Elle consiste à faire passer dans la société des hommes un certain nombre de jeunes gens jusque-là considérés comme des enfants. Pendant un certain temps, les jeunes gens portent des vêtements féminins; c'est seulement à la fin du « Lohou » qu'ils retrouveront des habits d'hommes; à ce moment-là, on leur coupe les cheveux, qu'ils avaient conservés longs jusqu'alors, à la manière des femmes. Lorsqu'ils récupèrent leurs habits de garçons, les jeunes gens se déchaînent dans le village, puis s'organisent en cortège. C'est alors que commence la conversation avec les tam-tams, suivie de chants et de danses.

Et parce que le tambour peut, dans certains cas, être l'équivalent de l'homme (d'un homme supérieur, en fait, puisqu'il est, lui, capable de parler haut et loin, pour envoyer des messages), il reçoit de la part de la femme un respect similaire à celui que la femme porte à l'homme lui-même. Et, de même que celle-ci n'irait pas battre son homme en public, même si elle peut savoir le faire dans l'intimité, de même elle évite de battre le tambour sur la place du village. Il est des communautés africaines où la femme n'a pas le droit de toucher au tambour, quel que soit le cas. Ailleurs, surtout parmi les populations négro-africaines islamisées, certains tambours peuvent être joués par les femmes : tambour d'eau, tambour sur calebasse « bendéré » de Haute-Volta, par exemple. Il faut du reste signaler qu'au cours des vingt dernières années, l'évolution des églises chrétiennes d'Afrique noire, l' « africanisation » de la messe catholique, ou de la chorale chez les protestants, font assister à des spectacles tels que celui de femmes jouant du tam-tam ou du xylophone... dans les églises, ce qui ne laisse pas de choquer certains Africains qui tolèrent difficilement l'introduction au sein de l'Église de ces instruments considérés pendant des générations comme indignes des lieux saints. Ceci, il faut bien l'admettre, est un des aspects de la révolution africaine

commencée dès la fin de la deuxième guerre mondiale, et dont l'un des résultats les plus spectaculaires a été la fin du régime colonial. L'étude de la musique en Afrique noire doit tenir compte de cet aspect philosophico-social dont l'intérêt ne le cède en rien à celui des aspects politiques et économiques du monde noir. Bien au contraire, l'Occidental qui s'attache à comprendre le sens et l'évolution de la musique négro-africaine, sera parfois surpris de pouvoir s'expliquer l'évolution de la société africaine dont la logique, propre à cette société, déroute tant de non-Africains par son apparente ambiguïté.

La musique africaine, qui s'accompagne presque toujours d'un autre art, exprime les sentiments, la vie de toute la communauté, transposant les sons en pas de danse, la mesure en piétinements rythmés du sol.

En effet, la musique africaine, art impur en ce sens qu'elle s'accompagne presque toujours d'un autre art — poésie, chorégraphie — est sans aucun doute l'une des expressions les plus profondes de l'âme noire, et en tout cas celle dont la connaissance, la plus difficile peut-être, est également la plus durable : car sous une couverture rébarbative de notes et de bruits étranges, de sons à peine mélodieux, de gammes jugées incomplètes par le non-initié, avec ses instruments rudimentaires au timbre imprécis, elle cache la vie africaine elle-même, et l'exprime de mille manières, dans ce qu'elle a de plus spécifiquement propre à l'homme.



Énormes hochets en calebasse clissée, rythme au son des vagues de l'océan entre des mains d'homme au service de la musique.

Le musicien africain

L'une des déductions les plus courantes, et apparemment l'une des plus logiques aussi, lorsqu'on a fait remarquer que la musique fait partie de la vie des Africains dès le berceau, est que tous les Africains, dans ces conditions, doivent être des musiciens. Effectivement, si l'on se dit que le domaine de la musique africaine est très étendu, qui va du langage parlé au solo de balafon, en passant par l'écho de la forêt, le craquement de la branche qui casse, le bruit du vent dans les futaies, le pas rythmé sur une plage de galets, la porte qui claque, l'enfant qui pleure, on en arrive à la conclusion que n'importe qui, en Afrique noire, peut être considéré comme un musicien.

La réalité est souvent toute différente. Il est vrai que les Noirs possèdent, dans la majorité des cas, un des éléments les plus caractéristiques de la musique africaine, à savoir le rythme. Aussi n'est-il pas rare d'en rencontrer qui, guidés par cet instinct du rythme, obtiennent d'excellents résultats sur un tambour, ou avec des crécelles, ou même avec un instrument mélodique à la technique plus compliquée : flûte, xylophone, vièle, etc. Cela, toutefois, ne permet nullement de généraliser et de faire de tous les Africains des musiciens. Dans leurs sociétés, ils le savent bien, qui ne donnent pas à n'importe qui le droit de battre le tam-tam, d'animer la fête, de chanter en l'honneur des hommes de qualité, de remplacer un musicien passé de vie à trépas; qui fixent avec précision les instruments à utiliser suivant les occasions, aussi bien que les musiciens qui peuvent en jouer. Chez les *Tutsi* du Rwanda, les six tambours sacrés, emblèmes de la royauté, et servant à sonner le réveil du « Mwami », n'étaient joués que par un seul musicien *. Dans certaines communautés, seuls les jeunes gens particulièrement doués peuvent espérer devenir un jour les tambourinaires « officiels » du groupe, en remplacement de musiciens morts. Lorsqu'un tel cas se présente, une grande cérémonie a lieu, au cours de laquelle le mort est mis en présence du jeune homme appelé à lui succéder. On place devant le mort assis son tambour, et

* *Musique du Rwanda*, Bären Reiter Musicaphon, BM 30 L 2302, coll. Unesco.

dans sa main droite la baguette dont il se servait de son vivant. Un ancien de la tribu, ou le chef de l'orchestre traditionnel, bouge le bras du mort, de sorte que la baguette touche la peau du tambour. Le jeune homme, alors, saisit à son tour la baguette et touche la peau au même endroit. Dès lors, il est investi : il pourra désormais jouer du tambour dans l'orchestre de la communauté.

Il faut cependant remarquer que certaines formes musicales, souvent très élaborées, sont, dans bien des sociétés africaines, non l'apanage d'une caste de spécialistes, mais bel et bien le vivant patrimoine de toute la communauté. Patrimoine extrêmement dynamique, dont la communauté se nourrit et qu'elle fait vivre du matin au soir. Par exemple, chez les *Pygmées*, qui vivent, dans la forêt équatoriale, de la chasse, de la cueillette de fruits sauvages, et du troc avec les villages des abords de la forêt, la musique est pratiquement l'affaire de tout le monde.

Les Pygmées, toujours en quête de gibier, accompagnent toutes leurs activités par de la musique, une musique à laquelle hommes et femmes,

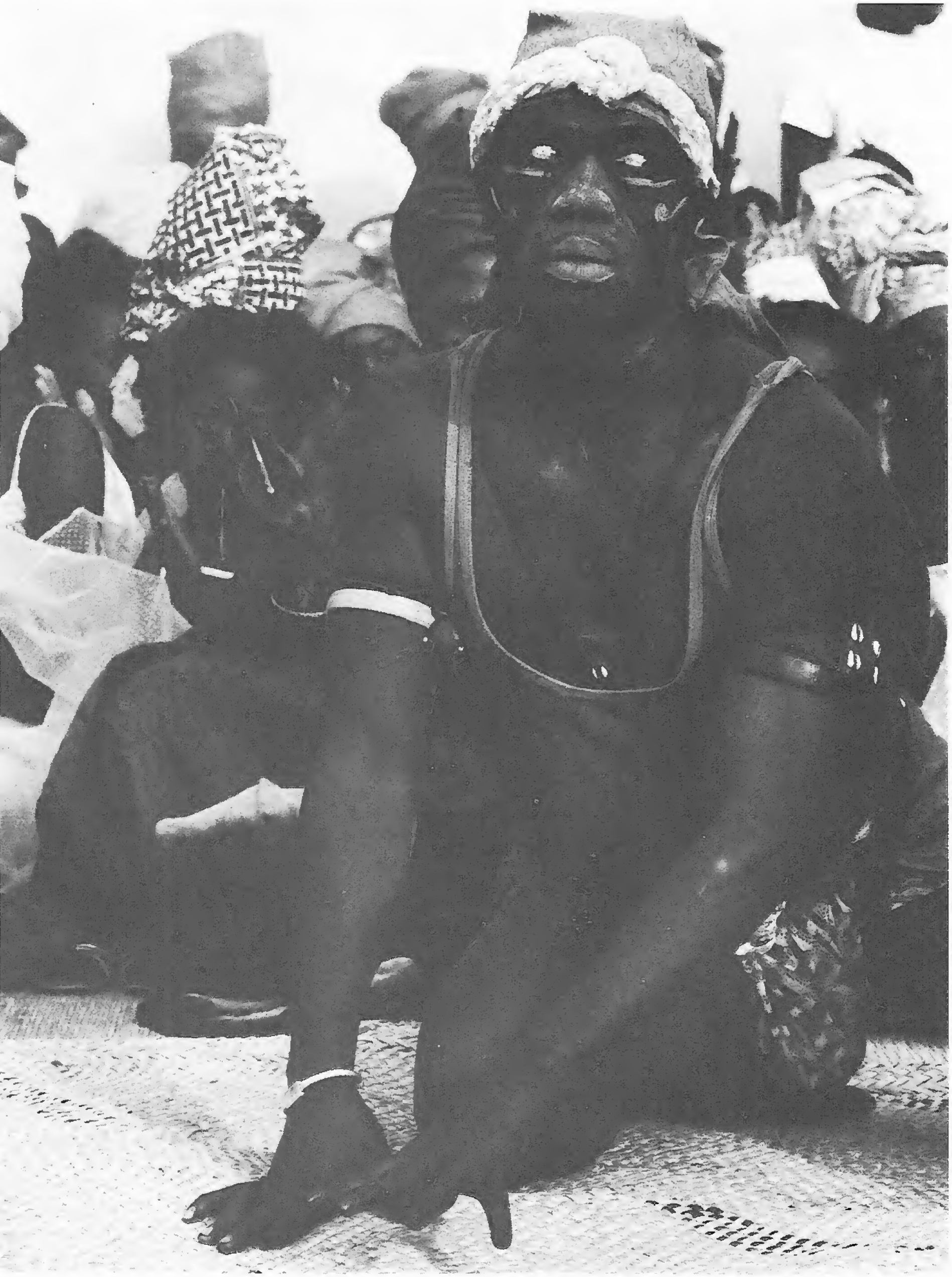
Nul ne saurait être pygmée qui ne serait avant tout grand chasseur et excellent musicien.

enfants et vieillards, apportent en même temps leurs battements de mains, leurs piétinements du sol, leur voix de poitrine et leur voix de tête combinées pour le plus grand enchantement de tous. Tous les Pygmées sont des musiciens, et nul ne saurait participer à leur vie de chasseurs et de nomades s'il n'était avant tout musicien. Et souvent, leur musique est très élaborée, à la fois sur le plan rituel, sur le plan rythmique et sur le plan formel. Un chant de réjouissance à l'occasion d'un retour de chasse est une musique polyphonique (les Pygmées ne chantent presque jamais à l'unisson quand ils sont plusieurs), avec une formule rythmique généralement assez simple, constituée par des battements des mains et de baguettes entrechoquées les unes contre les autres. Le chant est d'une construction rigoureuse, dans laquelle, cependant, on note une grande liberté d'improvisation laissée aux participants.

Dans de telles communautés, où tout le monde est musicien, l'artiste n'a généralement pas une place particulière : le musicien est un homme comme les autres.

L'histoire doit autant à ces musiciens touareg *qu'aux écrits d'avoir su conserver le souvenir d'une ville telle que Tombouctou.*

Qui donc pourrait prétendre au secret de la magie sans détenir celui de la musique?



Dans d'autres sociétés, les musiciens sont, en quelque sorte, des semi-professionnels vivant de leur musique une partie de l'année, et d'une autre activité le reste du temps. Des cultivateurs *bambara* de Haute-Volta, tous les ans pendant la saison sèche, quittent leurs champs pour aller parcourir des centaines de kilomètres avec leurs instruments de musique. Ils vont ainsi de village en village, jouant et chantant, animant des fêtes et bien souvent, se faisant récompenser pour le plaisir qu'ils donnent à tous sur leur passage.

On peut chercher à savoir ce qui, dans des communautés où la musique n'est pas une préoccupation rentable pour tout le monde, ce qui pousse certaines personnes vers elle. M. Hugo Zemp rapporte la réponse qu'il a obtenue d'un musicien semi-professionnel de la Côte-d'Ivoire, joueur de harpe-luth :

« ... Un jour, travaillant au métier à tisser, j'ai vu deux génies-nains, qui m'ont dit : « Lève-toi, et pends-toi à ta maison. » Les autres tisserands ne voyaient pas les génies-nains. J'ai quitté la place où sont installés les métiers à tisser, et je suis allé à la maison. J'ai pris une corde, je l'ai attachée à une poutre du toit, et je me suis pendu. D'autres gens du village m'ont suivi à la maison, ils ont coupé la corde, puis ils sont allés consulter un devin qui leur a dit que, mes parents ayant joué autrefois de la harpe-luth, je devais continuer, sinon je mourrais. Le dernier joueur de harpe-luth était le frère de mon père qui était mort. Personne n'avait plus touché à la harpe-luth depuis sa mort. Mes parents ont cherché la harpe-luth et ils ont sacrifié un poulet. J'ai alors commencé à apprendre à jouer de la harpe-luth... Mais, après que l'ordre me fût donné de jouer de la harpe-luth, les gens des villages voisins et de tout le canton m'invitaient à jouer chez eux; ainsi, je recevais beaucoup de cadeaux. Parfois, j'étais en voyage pendant des semaines. Mais pendant la période des travaux des champs, je restais sur ma plantation que je cultivais *... »

Voilà comment, à partir d'un rêve — ou d'une vision — un homme qui n'avait jamais auparavant touché à un instrument de musique, est devenu le meilleur joueur de harpe-luth de la région. Comment allait-il, à son tour, transmettre à d'autres personnes l'art qui était maintenant le sien? Allait-il, lui-même, enseigner à ses enfants à jouer de la harpe-luth, ou bien considérait-il que c'était là un bien qui lui était personnel? La réponse à ces questions, c'est lui-même qui la donne :

« Comme je ne suis pas encore mort, je ne peux enseigner à quelqu'un d'autre à jouer de l'instrument. Après ma mort, ce sont les génies-nains qui choisiront mon successeur. Peut-être sera-ce quelqu'un qui n'est pas de ma famille... »

Les propos de ce musicien *baoulé* ont été rapportés, non pas du tout pour que leur apparente naïveté invite au sourire, mais pour montrer quelle relation mystique, voire magique, il peut exister entre un homme et sa musique. Le fait que des génies-nains interviennent, sous une

* In *La musique dans la vie*, Paris, OCORA, 1967. Autrefois chargé de l'assistance technique en matière de radio et de télévision aux stations africaines francophones, l'Office de Coopération radiophonique (OCORA) a été incorporé en 1969 à l'Office de Radiodiffusion-Télévision française (ORTF). Mais son action, pendant une quinzaine d'années de radiodiffusion africaine, et le rôle extrêmement important qu'il a joué dans la diffusion et la conservation de la musique africaine traditionnelle, sont tels que nous devons nous y référer directement sans tenir compte des changements administratifs et considérer, pour notre part, qu'OCORA reste une marque de disques à laquelle nous souhaitons de poursuivre une carrière déjà brillante.

forme quelconque de révélation, dans la vocation, rend assez bien compte de l'étroite relation qui existe entre la musique et la magie. La langue anglaise, du reste, semble avoir pensé à cette relation, puisqu'elle donne des noms voisins à la musique et à la magie : music, et magic.

Dans le cas présent, toutefois, la magie va encore plus loin, car le musicien raconte que le jour où les génies-nains lui ont ordonné de jouer de la harpe-luth, ils lui ont aussi confié le secret d'un médicament pour guérir la lèpre, médicament qu'il utilise, semble-t-il, avec succès chaque fois qu'il invoque les génies. L'utilisation de la harpe dans la guérison de la lèpre ne doit point étonner car l'instrument fait toujours partie intégrante de la recette médicinale que les génies ont confiée à l'homme.

L'histoire de ce musicien ivoirien n'est pas un cas exceptionnel : chez les *Baoulé*, tout joueur de harpe a des relations avec les génies. Cette caractéristique se retrouve d'ailleurs chez de nombreux autres peuples de l'Afrique occidentale, où la harpe-luth indique presque toujours que son joueur est en rapport avec les génies. C'est pourquoi ce musicien exerce souvent les fonctions de devin ou de guérisseur.

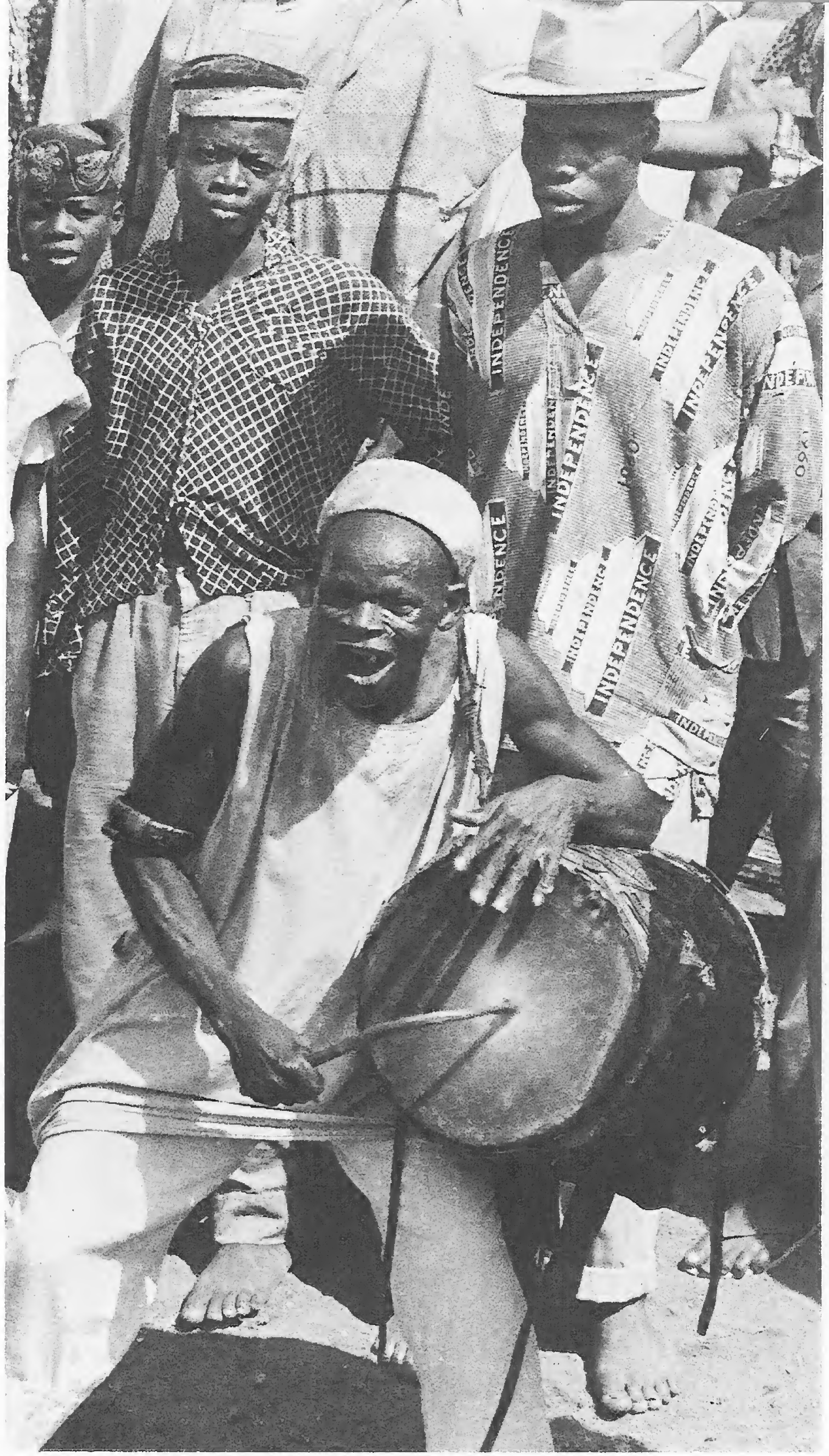
Enfin, il faut noter le fait qu'un homme apprend à jouer d'un instrument qu'on l'a, en quelque sorte, forcé à apprendre. Ceci tient à ce que la musique étant la propriété de toute la communauté, son apprentissage doit se faire, non pas tellement à partir de la vocation mais plutôt en fonction des exigences de la société. Ici, il fallait un joueur de harpe-luth parce qu'il n'y en avait plus dans la communauté, et les génies-nains se sont chargés d'en désigner un.

Les semi-professionnels de la musique peuvent être, comme cet homme-ci, des individus isolés; mais on trouve souvent aussi des musiciens appartenant à un même corps de métier. C'est ainsi que chez les *Sénoufo*, par exemple, il existe des orchestres de forgerons, de cultivateurs, etc.

Dans certaines sociétés africaines, enfin, il existe des musiciens professionnels, vivant uniquement de leur art. Dans de tels cas, ils sont membres de familles ou de castes au sein desquelles l'art musical, assez ésotérique en fin de compte, se transmet des plus vieux aux plus jeunes. Des noms propres caractérisent ces familles ou castes : Kéita, Mamadi, Dioubaté ou Dibaté, Kouyaté, Sory sont généralement des noms de griots, même lorsque ceux qui les portent aujourd'hui, de par les études qu'ils peuvent avoir faites à l'école des Européens, exercent une profession tout à fait différente de celle de leurs ancêtres.

C'est en effet sous le nom de *griots*, que ces musiciens sont connus en Afrique occidentale. Mais, qu'est-ce au juste qu'un griot?

Ce n'est pas, contrairement à ce que l'on pense parfois, un simple sorcier africain, bien que le griot puisse, quelquefois, être dans le secret de la sorcellerie (certains griots sont en effet spécialisés dans l'évocation



Le griot chante et « le monde entier », y compris le soleil au zénith, s'arrête pour l'écouter.

des esprits, des génies, de tous êtres surnaturels dont ils chantent les louanges afin d'obtenir leur pardon, leur protection, ou simplement leur bienveillance). Le rôle du griot dans la société va en réalité bien au-delà du cadre de la magie, et le fait que la musique elle-même reste au centre de son activité indique que celle-ci concerne la vie africaine dans son ensemble. Des voyageurs européens qui ont eu l'occasion de le rencontrer n'ont généralement pas bien compris ce que le griot représente au sein de la société dans laquelle il vit, et ont souvent porté sur lui un jugement hâtif, erroné la plupart du temps. Pierre Loti, dans son *Roman d'un Spahi*, termine ainsi sa description des griots : « Les griots sont les gens du monde les plus philosophes et les plus paresseux. Ils mènent la vie errante et ne se soucient jamais du lendemain. » Cette sentence, d'une charité discutable, a pourtant le mérite de situer le griot dans le temps : ce n'est pas le lendemain qui l'intéresse, c'est plutôt le passé. Ce passé, c'est l'histoire de son peuple, l'histoire de ses rois, de ses ancêtres, la généalogie de ses grands hommes, la philosophie de ses

Contrairement à ce que l'on pense parfois, le griot n'est pas une sorte de sorcier africain, c'est avant tout un musicien au talent extraordinaire.

sages, la morale de son esprit, la générosité de son âme, la devinette qui torture l'esprit afin de le mieux nourrir, le proverbe assis à l'ombre d'un manguier géant, qui rappelle au temps que tout, ici-bas, passe comme le temps lui-même.

Le griot d'Afrique occidentale est un troubadour, un ménestrel comparable à ceux du Moyen Age européen. Parfois, il est attaché à une cour seigneuriale, à un maître dont il chante les louanges; d'autres fois, il est indépendant et va de maison en maison dans la ville, ou de village en village, colportant des histoires, en récoltant d'autres, flattant celui-ci qui lui offre à manger, à boire, ou bien quelque argent, maudissant ou calomniant celui-là qui n'a pas voulu se montrer généreux. C'est aussi l'homme le mieux renseigné sur les affaires de la communauté depuis des temps dont le calendrier lui-même aurait peine à se souvenir. C'est le dépositaire de la tradition de son peuple. Musicien, il est de toutes les fêtes, de toutes les solennités, qu'il soit attaché à la cour d'un prince ou qu'il vive indépendant en louant ses services à qui veut bien payer.

Son répertoire, extrêmement varié et riche, est constitué par des pièces de circonstance (mariages, baptêmes, autres fêtes), et aussi par des chants de louanges. Le griot attitré à une cour seigneuriale chante la gloire de son maître et célèbre ses vertus. Le griot indépendant chante les louanges de celui qui le paie, et l'on craint toujours de lésiner sur le prix à payer de peur de la réputation d'avarice que le griot mécontent ne manquerait pas de faire naître, sans compter d'autres médisances ou calomnies.

Les talents de virtuoses des griots leur attirent l'admiration de tout le monde. Cette virtuosité elle-même est acquise au cours de longues années de travail et d'études sous la direction d'un maître qui est souvent le père, ou bien un oncle. Signalons que le métier de griot n'est nullement l'apanage des hommes : il existe des femmes-griots remarquables dans leur façon de chanter ou de jouer des instruments de musique.

Pourtant, ces musiciens extraordinaires, malgré leurs talents et l'admiration quasi générale qu'ils suscitent, restent peu estimés pour eux-mêmes. Toujours craints parce qu'ils connaissent sur tout le monde bien des secrets qu'il vaut parfois mieux taire, mais aussi très souvent méprisés, les griots se trouvent parmi les dernières castes de la hiérarchie, comme les cordonniers, les tisserands et les forgerons. Devant cette situation, on se souvient presque machinalement de la légende qui raconte comment naquit l'ancêtre des griots.

Deux frères, sur la route du voyage à travers la forêt, marchaient courageusement sous le chaud soleil, quand soudain le plus jeune, saisi par la faim, dit à son aîné : « Va, poursuis le voyage tout seul; moi, je n'en peux plus, je meurs de faim. » L'aîné fit semblant d'obéir, et continua seul. Mais, arrivé derrière un buisson touffu, il sortit son couteau et tailla dans sa cuisse un morceau de chair qu'il accommoda soigneu-

sement et qu'il alla offrir à son frère mourant. Celui-ci mangea la viande, puis, retrouvant ses forces, il put continuer le voyage avec son aîné. Pourtant, bientôt, s'apercevant que ce dernier était taché de sang, il lui demanda, mais en vain, ce qui lui était arrivé. Au village suivant, l'aîné put enfin avouer ce qu'il avait fait pour son frère. Alors, le plus jeune lui déclara ceci : « Tu m'as sauvé de la mort, et pour ce faire, tu n'as pas hésité à tailler dans ta cuisse et à me donner de ta propre chair. Désormais, je m'appellerai Diéli, ton serviteur, et tous mes descendants seront les serviteurs des tiens. » C'est ainsi que naquit l'ancêtre des griots, Diéli, dont le nom désigne encore aujourd'hui les griots chez les *Foula* de Guinée, et chez les *Bambara* du Mali.

Cette légende rend compte, à sa manière, des circonstances qui ont amené les griots à occuper la place subalterne qui est la leur dans la société, et qui reste la leur jusqu'à la mort : il est des régions d'Afrique occidentale où, autrefois, les griots n'avaient même pas droit à la sépulture. On assurait, en effet, que le cadavre d'un griot, mis en terre comme celui de n'importe quel autre homme, était susceptible de rendre stérile à jamais le sol qui l'accueillerait. Aussi, quand un griot mourait, déposait-on son corps à l'intérieur du tronc d'un énorme baobab creux. Un de ces arbres-cimetières a été découvert, voici quelques années, dans une localité près de Dakar, au Sénégal. A l'intérieur du tronc immense, on a trouvé des ossements en grande quantité *.

Ce mélange d'admiration et de mépris qui suit tout au long de son existence le griot, homme d'Afrique noire vivant essentiellement de ce que sa bouche peut avoir à dire sur les uns et sur les autres, fait curieusement penser à Esope, fabuliste grec de l'Antiquité qui, appelé à dire pourquoi il considérait la langue comme la meilleure et la pire des choses à la fois, répondit notamment : « ... si, d'un côté, elle loue les dieux, de l'autre, elle est l'organe du blasphème et de l'impiété ».

Mais quelle que soit leur position sociale, quel que soit le mépris que les autres hommes leur témoignent, quelle que soit l'admiration qui va vers eux, « que l'on considère les griots comme des mainteneurs de la tradition ou comme des inventeurs de mélodies, de poèmes ou de rythmes nouveaux, leur existence, dit André Jolivet, a un mérite essentiel : elle démontre de façon éclatante l'importance du rôle des musiciens, et de la musique. Et il ne nous déplaît pas que cette vérité soit rappelée par des peuples, jeunes peut-être sur le plan politique, mais très anciennement enracinés dans les forces primordiales de la nature, où ils savent puiser l'essentiel de leur vie et de leur spiritualité » *.

Vu sous un autre angle, l'irrespect ou le mépris que l'on porte au griot au sein de sa propre communauté, a au moins l'avantage de poser, en termes voilés sans doute, mais tout à fait perceptibles, le problème général de la place de l'artiste africain dans la société. Souvent, au cours des congrès, conférences, réunions, colloques de ces dernières années sur

Le tambour n'est pas l'instrument exclusif des griots, pas plus d'ailleurs qu'à lui seul il ne représente la musique africaine tout entière.

* D'après Tolia Nikiprowetzky, texte de présentation de : *Sénégal, la musique des griots*, OCORA, OCR 15.

* André Jolivet cité par Tolia Nikiprowetzky, *ibid.*

l'art et la culture en Afrique, il a été reproché aux Africains — quelquefois assez durement — de ne pas toujours reconnaître à l'artiste sa place dans la société, sous-entendu dans la société de l'Afrique nouvelle, qui, on s'en doute, a beaucoup évolué à partir de la communauté africaine traditionnelle. Nombre de recommandations ont été faites aux gouvernements et centres culturels pour que le problème de l'artiste africain soit reconsidéré et qu'une place — de choix, bien sûr — soit réservée à celui-ci. Pourtant, d'une manière générale, deux faits semblent avoir été négligés la plupart du temps, lorsqu'on jugeait la communauté, le peuple des traditions : tout d'abord, on ne rappelle jamais que chez les Africains, dans la mesure où l'art s'insère dans la vie du peuple, autrement dit dans la mesure où tout un chacun peut considérer l'art comme sa chose, l'artiste, loin d'être méprisé, occupe au contraire une place enviable dans la société. Ainsi, par exemple, le guérisseur — cet homme qui possède et exerce l'art de guérir — fait participer la communauté à ses danses de guérison et, nulle part, il ne vient à l'esprit de personne de reléguer cet artiste-là au rang de subalterne. De même l'initiation, qui est à la fois philosophie, mythologie, technique et art, est dirigée par des artistes dont le rôle dans la société ne fait planer aucun doute sur leur importance. Le deuxième fait dont il faut se souvenir, c'est que, dans le fond, l'art du griot est caractérisé essentiellement par ce qu'il a de contemplatif (donc de statique), d'individualiste et de hautement intéressé. Il n'est pas, tant s'en faut, tourné vers l'avenir, mais bel et bien vers le passé; il n'est pas art collectif, ce qui n'est pas forcément bienvenu dans des sociétés où l'art se veut chose communautaire, partie de la vie du peuple. Le griot parle et chante, et tout le monde doit s'arrêter pour l'écouter, et la calomnie est prête à châtier celui ou celle qui ne le fait pas; enfin, cet art est des plus intéressés : le griot est généralement âpre au gain et il ne tolère pas que les louanges qu'il chante ne lui rapportent pas de l'argent, des habits ou de la nourriture. Compte tenu de ces faits, il devient clair que le problème du griot, général en apparence pour l'artiste africain, est en réalité un cas d'espèce, qu'il conviendrait de traiter à part.

Il n'empêche, toutefois, que les griots restent des musiciens extraordinaires, au talent incontestable, et qui jouent dans leurs sociétés respectives un rôle des plus importants. Dans tous les pays où ils exercent leur art, leur connaissance des coutumes du peuple et de la vie dans les cours seigneuriales constitue pour eux un remarquable atout. Car autour du prince ou du roi, c'est toute la vie du peuple lui-même qui défile, orchestrée par le monarque et ses ministres, et conservée intacte dans l'infaillible mémoire des griots.

En Afrique équatoriale, le pendant du griot, c'est le joueur de harpe-cithare « mvet ». Il est peut-être moins connu hors d'Afrique, mais il n'en est pas pour autant moins intéressant, ni moins célèbre, dans la

société où il exerce ses fonctions de musicien, danseur, conteur, dépositaire de la tradition orale. Il jouit d'une admiration comparable à celle qui va au griot, sans toutefois connaître la nuance de mépris qui s'y mêle. Cette dernière remarque tient sans doute au répertoire du joueur de mvet, qui ne comporte généralement pas de pièces improvisées chantant sur commande les louanges des riches. Chez les *Fang* du Sud-Cameroun et du Gabon, par exemple, le conte, la légende épique, l'action héroïque, le merveilleux, sont à la base du répertoire, dont un des thèmes favoris est celui de l'opposition du monde des mortels à celui des immortels. « Sur terre, Ovang-Obam-O-Ndong, secondé par Ondo Zogo (qui se bat avec un bras d'homme desséché) recrute une troupe de volontaires afin d'essayer de s'emparer de l'immortalité jalousement gardée au royaume d'Engong par son chef Akoma Mba. Des épreuves l'attendent en pénétrant dans ce royaume, qu'il surmontera avec bravoure, aidé de sa troupe. Mais la fin du poème (durée : une nuit entière) le verra échouer encore dans sa tentative * ».

* Herbert Pepper, présentation de : *Anthologie de la vie africaine, op. cit.*

La musique au service du commerce : vendre des talismans et des amulettes, c'est d'abord retenir les clients à l'aide de chants célébrant les vertus des fétiches proposés.

Le mvet est une sorte de harpe-cithare dont les cordes sont tendues le long d'un pétiole de palmier-raphia, et relevées en leur milieu par un chevalet. Le son est amplifié au moyen d'une ou plusieurs calebasses formant caisse de résonance. Quant au musicien, il est généralement habillé de fibres de raphia, et garde le torse nu. Il porte des colliers et des bracelets, et de nombreuses plumes d'oiseaux : un accoutrement qui fait sourire l'étranger. Mais que cet homme apparaisse sur la place du village, et tout le monde est en émoi. Qu'il esquisse un pas de danse, et tous ces grelots, toutes ces sonnailles qu'il porte attachés à ses chevilles et à ses bras invitent la foule à trépigner autour de lui. Qu'il chante, et aussitôt hommes et femmes trouvent comme par magie le refrain qui correspond au couplet à peine entamé. Puis voilà que commence le récit attendu, qui court tout au long des heures de la nuit, et ne s'arrêtera qu'au petit jour :

Ils arrivèrent alors à la Tribu-des-visions,
Commandée par Ondo-Minko-M-Obiang
r ... r ... r ... r ... *(bruit de troupe en marche)*
Sais-tu qu'alors,
Cet homme-crocodile d'Ondo-Minko-M-Obiang,
Se mit à dire à haute voix :
— Quels idiots! Mais où vont-ils?
Regardez comme ils marchent!
Hé! Arrêtez!
(Puis bondissant) : Kilit! Vivim! Hi! *(onomatopées)*
Barra la route à la troupe,
Et interpellant Ondo-Zogo :
— Que se passe-t-il? Où allez-vous?
Et Ondo-Zogo de la Tribu-des-mains-fortes
De répondre :
— Nous allons au pays d'Engong-Nzok
Voir Mobege, frère de Mba du village de Fatou-Fé-Ménéno
(Ondo Minko) : — Quel est ton chef?
(Ondo Zogo) : — C'est Ovang-Obam-O-Ndong
De la Tribu-du-brouillard.
Sais-tu qu'à ce moment
Cet homme-crocodile d'Ondo-Minko-M-Obiang
Ordonna :
— Vous ne passerez pas!
Et se donnant un grand coup sur la poitrine
Retira de sa bouche une grosse pierre de crocodile...
Qu'il lança de toutes ses forces
A la face d'Ondo-Zogo où elle se brisa.
Ondo-Zogo de la Tribu-des-mains-fortes
Tituba comme quelqu'un prêt à tomber
Sais-tu que malgré cela il se redressa,
Brandit son bras d'homme desséché...

La harpe-cithare mvet est pour le conteur fang *ce que la lyre était pour l'aède.*

Et en asséna un coup violent sur la bouche
D'Ondo-Minko-M-Obiang : Tos! *(onomatopée)*
Qui se mit à perdre ses dents : Folôt — Folôt *(onomatopée)*
Sais-tu qu'alors Ondo-Minko-M-Obiang resta là
Ses dents dans ses mains
A regarder la colonne passer. Yi yi yi yi ... *(rire)*

Le rire à ce point du récit remplace le rideau tombant à la fin d'un acte. L'attention, jusque-là extrêmement soutenue, se relâche pour un moment, tandis que le joueur de mvet demande à son auditoire :

« Qu'écoutent vos oreilles? » Et la foule de répondre : « Elles écoutent le mvet. » Le mvet joue donc, seul, ou pour accompagner un chant repris en chœur par l'assistance, et cela jusqu'au début de la séquence suivante de la longue histoire d'Ovang-Obam-O-Ndong chez les immortels.

Ce répertoire, dans lequel l'épopée et la musique se mêlent intimement, est des plus anciens, immuable dans sa forme aussi bien que dans son

« Ils arrivèrent alors à la Tribu-des-visions, commandée par Ondo-Minko-M-Obiang ».

contenu, depuis des générations. Voilà qui semble donc donner raison à M. André Schaeffner, du Musée de l'Homme, lorsqu'il écrit : « Dans l'histoire universelle de la musique le Noir d'Afrique, tout comme l'Arabe, se présente moins comme un musicien créateur que comme un musicien naturel, au sens le plus profond de ce qualificatif *... » Il faut dire, toutefois, que le griot chantant l'arbre généalogique d'un roi, et le joueur de harpe-cithare retraçant la route légendaire suivie par les héros partis pour la conquête de l'immortalité, ne sont pas les seuls représentants du musicien africain. Et puis, il ne faut pas oublier que, dans le cadre immuable du fond et de la forme, il reste une place très importante pour l'improvisation et l'ornementation, grâce auxquelles chaque musicien brille d'un talent différent de celui du voisin, même lorsqu'il chante, joue ou présente la même pièce musicale. M. Schaeffner s'empresse d'ailleurs d'ajouter que le musicien africain est « prodigieusement doué, sensible aux moindres influences, capable de les assimiler entièrement, toujours reconnaissable au travers de ce qu'il emprunte ».

* André Schaeffner, « La musique noire d'Afrique », in *Larousse de la musique*, Paris, Larousse.

Parfois, un maître des cérémonies dirige la danse tout comme il dirigerait un orchestre.

Le fait qu'il soit ainsi « toujours reconnaissable au travers de ce qu'il emprunte » indique que le musicien africain a de la personnalité, ce qui, chez les artistes, est sans aucun doute le propre des créateurs. M. Schaeffner fait d'autre part remarquer que le Noir est « sensible et déformateur». Or déformer, dans l'art, peut avoir pour résultat la création de nouvelles formes. Voici donc notre musicien « naturel » qui contribue, qu'on le veuille ou non, à faire évoluer l'art musical, justement parce qu'il aime à déformer les éléments qui lui viennent de la nature, ou bien des autres hommes. Autrement dit, son caractère « naturel » n'est pas évident sur toute la ligne; il ne doit en tout cas pas le rapprocher nécessairement du musicien primitif, même si par ailleurs l'instrumentologie négro-africaine comporte nombre de pièces archaïques. Le musicien africain sait penser son art dont il est parfaitement conscient. C'est vrai qu'il est « ouvert » — aux influences — et « simplificateur », mais il n'est pas exact de dire que, « si ouvert qu'il se montre, il n'en retourne pas moins s'enfermer en un monde à la fois sombre et naïf, qui n'est qu'à lui ». Car, d'abord, ce monde-là n'est pas seulement celui du musicien, il est celui de toute la communauté qui participe à cette musique essentiellement collective, dans laquelle le musicien tient, au fond, un rôle de guide et de coordonnateur. En second lieu, ce monde n'est nullement « naïf » : le musicien sait très bien ce que signifie sa musique, quel rôle elle tient dans la société, et sa naïveté apparente ne peut tromper que celui qui n'a pas vécu assez longtemps auprès de lui pour le connaître vraiment, de l'intérieur. D'ailleurs, la naïveté ne saurait se définir avec justesse dans un tel contexte de mysticisme et de foi totale en tout ce que l'on fait, foi sans laquelle, nulle part au monde, la création artistique d'avant-garde ne viendrait à bout de la critique acerbe.

Enfin, le monde du musicien africain n'a rien de « sombre ». Au contraire, la Vie y brille de son plus bel éclat : avec leur musique funéraire, les *Dogon* du Mali, les *Fali* du Cameroun refusent la mort mais admettent la métamorphose en oiseaux ou en serpents; les chants satiriques ne manquent point, qui se moquent copieusement de la mort, « celle-là qui veut nous faire croire qu'on ne vit plus quand elle est là ». Comment donc un homme pénétré d'une si grande croyance en la vie, pourrait-il s'enfermer, fût-il un artiste, dans un monde sombre?

Ce que ce musicien noir a parfois de franchement déroutant pour le non-Africain, c'est la simplicité avec laquelle il considère son art, le pratique et le met à la disposition de tout le monde. Ce ne sont pas seulement les membres de son clan à lui qui bénéficient de son extraordinaire talent : il donne, avec sincérité, les plus belles pièces de son répertoire à qui veut bien l'entendre. Presque jamais, il ne se prend pour un homme supérieur aux autres. Il joue du xylophone mieux que personne et, pourtant, il n'emprunte pas l'allure d'une vedette, même lorsque la radio, nouveau moyen de communication de la pensée et de la musique,

l'a aidé à devenir célèbre à travers le pays. Des Européens s'étonnent souvent de voir que des musiciens africains acceptent de se faire enregistrer à la radio, gratuitement, même s'il s'agit d'excellents musiciens. Sous d'autres cieux, être un excellent musicien, c'est s'assurer de bons cachets. En Afrique noire, l'art du griot excepté, il est rare, dans la société traditionnelle, qu'un homme songe à sa musique comme source unique de ses revenus. Certaines compagnies phonographiques n'ont pas manqué d'exploiter cette bonté du Noir donnant sa musique à tous sans demander expressément une rémunération : dans les années 50, nombre de disques 78 tours, aussi bien de musique traditionnelle pure que de musique ayant subi plus ou moins d'influences étrangères, ont été ainsi enregistrés, les artistes ne recevant parfois, pour tout salaire, qu'une bouteille de bière de fabrication locale.

Voilà l'homme, tel qu'il exerce son art en le mettant pratiquement à la disposition de tous, au service de tous. Mais les temps changent et, aujourd'hui, en Afrique plus que partout ailleurs. Rapidement, le continent noir entre dans le jeu du développement qui fait que la vie urbaine, toujours plus attrayante, prend de plus en plus d'importance et provoque l'exode des villages. De nombreux jeunes gens quittent chaque année le milieu traditionnel où la musique a un sens si particulier, et se retrouvent dans des villes où quelques individus, issus d'une même communauté, tentent de maintenir les habitudes — certaines du moins — de la vie au village. L'évolution ne s'arrêtera pas, elle n'épargnera pas la musique traditionnelle ni ses musiciens. Ceux-ci doivent donc s'armer contre les temps nouveaux et favoriser l'évolution de leur musique dans un sens qui garantisse la permanence de tout ce qu'elle a de spécifique et d'authentique.

L'un des dangers qui menacent le musicien africain traditionnel, à l'heure actuelle, c'est le complexe d'infériorité que peut faire naître en lui la préférence, par les habitants des villes, des musiques d'importation dispensées trop abondamment peut-être par la radio et vendues par milliers de disques tous les ans. Par ces deux moyens de communication de masses, ces musiques d'importation envahissent littéralement l'Afrique noire depuis une vingtaine d'années et ont déjà réussi à faire oublier presque complètement, à certains Africains, l'existence même de la musique des sociétés traditionnelles. Dans ces conditions, le musicien se voit obligé, ou bien d'abandonner l'art jugé primitif qui est le sien, ou bien de tenter de le remettre soi-disant au goût du jour : nous avons, une fois, enregistré de longues séquences de la musique d'un joueur de xylophone originaire du pays *lobi*, dans le Nord du Ghana. Ce musicien, arrivé deux jours auparavant à Accra, avec une musique des plus pures, rencontra bientôt quelques hommes de son pays d'origine qui lui firent écouter des disques de variétés européennes et américaines, lui vantant les mérites et les connaissances de ces musiciens d'outre-mer, et lui enjoi-

gnant d'abandonner les formes « primitives » qu'il jouait, ô si merveilleusement, sur son xylophone. Aussi, en deux jours, notre musicien, Kakarba de son nom, mit-il au point quatre morceaux empruntant au jazz son rythme et à la chansonnette une frêle allure que le xylophone était incapable de rendre, d'autant que la gamme sur l'instrument n'avait que peu de rapport avec celles des chansons de variétés. Nous acceptâmes de l'enregistrer car nous pensions sincèrement que ses efforts pour faire évoluer son art étaient tout à fait louables, même s'ils partaient d'un sentiment d'inexplicable culpabilité de sa part envers la musique. Puis nous le priâmes de jouer les pièces authentiques qu'il avait toujours entendues et jouées dans son village. Il mit quelque mauvaise volonté à s'exécuter car il pensait qu'après les « coups de maître » qu'il venait de faire, la musique traditionnelle s'avérerait sans grand intérêt. Pourtant, lorsqu'à la fin d'une séance épuisante, il eut enfin le loisir d'écouter tout ce qu'il venait d'enregistrer, il fut le premier à reconnaître que les thèmes typiquement africains étaient infiniment plus beaux — et, d'ailleurs

aussi, mieux joués — que les tentatives de modernisation de sa musique. Voilà le cas d'un musicien intelligent qui reconnaît certes l'importance d'une évolution de sa musique, mais qu'il est possible de convaincre de la beauté de son art traditionnel malgré l'attrait qu'exercent les musiques étrangères.

L'exemple de cet homme nous donne l'occasion de faire remarquer l'importance de l'enregistrement pour des musiciens qui jouent généralement pour leur communauté mais qui n'entendent pas, à proprement parler, la musique qu'ils jouent eux-mêmes. Il est certain que ce villageois du Nord du Ghana n'avait encore, de sa vie, jamais pu entendre sa musique dans les conditions où se trouvent habituellement ses auditeurs. Aussi, l'écouter réellement, assis sur une chaise devant un haut-parleur, l'écouter comme s'il avait été quelqu'un d'autre, fut-il une révélation pour lui. Nous sommes heureux de dire que les conversations qui suivirent cette séance d'enregistrement et d'écoute, réussirent à convaincre tout à fait notre homme de l'intérêt de sa musique des villages qu'il décida de ne jamais abandonner. Nous espérons que les difficultés de la vie matérielle ne l'auront pas amené à renoncer à sa culture traditionnelle pour le mieux-être des temps modernes.

C'est là, en effet, une des autres menaces qui pèsent sur l'art traditionnel en général, sur la musique en particulier : le musicien noir d'Afrique subit, comme beaucoup de ses concitoyens, les contrecoups de la révolution générale du continent, aux termes de laquelle seul un travail lucratif permet à l'homme de subvenir décemment aux besoins de la vie quotidienne. Or, dans la société traditionnelle, la musique, art d'agrément ou plus souvent encore art fonctionnel, ne permet guère à celui qui la pratique d'affronter les temps nouveaux suivant la nouvelle règle du jeu. Il va de soi, dans ces conditions, que le métier de musicien — quand métier il y a — ne donne que fort peu de chance à l'homme dans ce domaine où la concurrence est grande, comme nous l'avons signalé par ailleurs. Ainsi, à l'heure qu'il est, la musique traditionnelle est fortement menacée de disparition à plus ou moins longue échéance, et elle risque véritablement de disparaître si des efforts particuliers ne sont pas faits dès maintenant, pour assurer la pérennité de l'élément essentiel de cette musique, c'est-à-dire le musicien lui-même.

Nous assistons aujourd'hui à une prise de conscience par l'Occident de la valeur culturelle de la musique africaine et d'aucuns, hors d'Afrique, se préoccupent avec beaucoup de zèle de la conservation de cet art musical. Des compagnies discographiques organisent des missions de recherches et d'enregistrement et publient des disques fort bien présentés, sur lesquels nous attirerons particulièrement l'attention du lecteur. Des phonotèques se créent en Europe et en Amérique, où l'on conserve des kilomètres de bande magnétique contenant toutes sortes de « musiques folkloriques ». Des fichiers, fort bien préparés, permettent de

C'est souvent à l'audition d'un enregistrement que le musicien découvre sa propre musique.

retrouver facilement un enregistrement de flûte *peul*, de solo de vièle monocorde, de berceuse *malinké*. Il faut signaler particulièrement l'effort, en France, de l'Office de Coopération Radiophonique (O.C.O.RA.) * pour la diffusion sous forme d'excellents disques du commerce, et la conservation dans une phonotèque qui est un modèle du genre, de la musique traditionnelle des peuples d'Afrique noire. Nous reviendrons plus loin sur ce travail imposant mais, d'ores et déjà, nous nous permettons d'indiquer notre point de vue en ce qui concerne la conservation de la musique africaine : nous pensons que si, parallèlement à l'enregistrement, la conservation et la diffusion de la musique elle-même, il n'est pas fait d'effort tout à fait particulier en vue de la conservation de l'homme qui crée cette musique, et en faveur de son émancipation pour une création accrue pouvant s'insérer progressivement dans la culture universelle, la musique africaine n'apportera au monde qu'une infime partie de la sève nouvelle et vivifiante qu'elle constitue.

Entendons-nous bien : nous ne préconisons pas de protéger le musicien africain traditionnel d'un certain danger que pourrait représenter l'infiltration, dans son art, d'influences étrangères. Il est certain que de telles influences peuvent au contraire enrichir l'art musical des Africains et parfois conduire à d'excellents résultats, tout au moins sur le plan strictement artistique. Autrement dit nous pensons que le mélange de valeurs culturelles d'origines différentes peut se faire, dans certains cas, avec bonheur. Mais l'enrichissement qu'un tel mélange permet d'opérer n'est possible que grâce à un travail mené consciemment, par des esprits bien informés de la valeur réelle de chacun des éléments culturels ou artistiques mis à leur disposition. Il nous semble donc important, afin de ne pas céder prématurément aux influences étrangères, de commencer par acquérir une parfaite connaissance de ces éléments. Le musicien africain devrait ainsi, tout d'abord, apprendre non seulement la musique africaine de son contexte social à lui, mais également celle d'autres pays africains; par la suite, une étude la plus approfondie possible des musiques non africaines — et en particulier de la musique européenne — serait entreprise, au terme de laquelle le musicien disposerait d'une connaissance suffisante lui permettant, s'il le désirait, de s'adonner aux opérations combien délicates, il faut bien l'avouer, de « mariages de cultures ».

De telles opérations sont parfois du ressort de l'instinct. Elles se font toutes seules, sans qu'un raisonnement logique ait à intervenir, qui voudrait doser, presque scientifiquement, les quantités respectives de musique européenne et de musique africaine à mettre en présence pour composer une pièce valable. A la limite, l'assimilation de l'une et l'autre musique peut être telle, que le compositeur ne se pose même plus la question de savoir quelle quantité de sa propre culture et quelle quantité de celle de l'étranger il convient de mélanger pour obtenir de bons résultats.

Mais il faut se rendre à l'évidence et garder un réalisme constructif et de bon aloi : à l'heure actuelle, l'Afrique doit résoudre d'innombrables problèmes difficiles et celui de la musique, bien que très important, n'en est qu'un parmi d'autres. Il ne sera peut-être pas possible, avant longtemps, de donner à tous les musiciens des villages africains la chance d'arriver à cette parfaite assimilation de valeurs musicales d'horizons divers, assimilation indispensable pour l'évolution de la musique du continent noir. Dans ce cas, on conviendra qu'il vaut encore mieux aider les villageois, pour le moment, à garder pur le trésor musical ancestral, et à le communiquer selon la tradition aux générations plus jeunes qui, espérons-le, pourront dans l'avenir opérer la synthèse en parfaite connaissance de cause.

Garder pur le trésor musical ancestral, et le communiquer selon la tradition aux jeunes générations.

Les instruments de musique

L'Afrique noire possède une infinie variété d'instruments de musique et semble n'avoir sur ce plan de concurrente que l'Asie. De facture tantôt extrêmement soignée — kora, balafons, tambours, sanzi, mvet — tantôt apparemment négligée, sommaire, rudimentaire comme dans le cas de certains xylophones sur jambes ou sur troncs de bananier, ils ont tous un point commun : ce ne sont jamais des instruments de série. En effet, l'absence de machines a rendue impossible la fabrication industrielle et la lutherie artisanale elle-même revêt un caractère très particulier de personnalisation que l'on ne retrouve pas dans l'artisanat européen. Les principes de fabrication partent d'éléments et de dimensions naturels, non véritablement de normes établies dont l'application devrait garantir presque automatiquement l'obtention d'instruments d'une qualité déterminée. La kora est petite ou grande selon les dimensions initiales de la calebasse dont on se sert pour la fabriquer, et rien n'est prévu pour modifier éventuellement le volume de la caisse de résonance que constitue cette calebasse. Il va de soi que, dans ces conditions, chaque instrument de musique est une pièce unique, dont les caractéristiques générales sont certes celles de son type, mais qui possède par ailleurs sa beauté, ses qualités et ses défauts propres.

D'ailleurs, parler de lutherie ici ferait penser qu'il existe en Afrique des luthiers, artisans spécialisés dans la fabrication d'instruments de musique. En réalité, de tels spécialistes sont rares et, dans certaines régions du continent, inexistants. D'une manière générale, le musicien fabrique lui-même son instrument et lui donne sa personnalité grâce à des artifices variables d'un individu à l'autre. De même, le musicien-luthier communique à son instrument la langue que ce dernier parlera, et qui est celle de l'homme lui-même. Ainsi, deux mvet ne « parlent » pas la même langue s'ils ont été fabriqués par des musiciens d'ethnies différentes. De même, la kora du Sénégal, « parlant » le *ouolof*, ne s'accorde pas de la même façon que la kora du Mali s'exprimant en

Encourager le musicien africain, c'est assurer la pérennité de la musique traditionnelle elle-même, c'est favoriser le riche apport qu'elle peut constituer à la culture universelle.

bambara. Le xylophone *malinké* de Guinée n'a pas la même gamme que celle du xylophone *bantou* de la forêt équatoriale et la flûte *peul* ne rappelle celle des bergers rwandais que par la sonorité, non par le langage.

Pourtant, où que l'on aille en Afrique noire, on retrouve partout le gigantesque éventail d'instruments se perpétuant dans la coexistence d'instruments aux sonorités violentes, et d'autres au son discret, presque inaudible. Partout, on retrouve également la même recherche du timbre, le même souci chez le musicien d'obtenir des sonorités peu habituelles, plus ou moins étranges, complexes, des sons qu'une oreille occidentale ne tarde pas à qualifier d'impurs. Des sonnailles métalliques sont ajoutées aux instruments, des fils sont tendus sur la peau des tambours pour servir de résonateurs, des graines séchées sont introduites dans la caisse de résonance pour obtenir des sons dansant au rythme des graines lorsque le musicien joue, — toutes sortes d'artifices permettent de fabriquer ainsi des sons bouchés, nasillards, grinçants, destinés en réalité à rapprocher la musique, le plus possible, de la nature et de ses bruits, en même temps qu'ils donnent des instruments complets, pouvant quelquefois jouer mélodie et percussion simultanément.

Cependant, malgré ces particularités, et malgré leur très grande diversité, les instruments de musique utilisés par les Africains peuvent, dans la plupart des cas, se ranger dans l'une ou l'autre des catégories classiques en usage en Occident. Ils se divisent, eux aussi, en instruments à cordes, à vent et à percussion, et entrent souvent sans peine dans l'une ou l'autre des quatre grandes catégories bien connues : les cordophones ou instruments à cordes, les idiophones, faits de matériaux sonores qui ne requièrent aucune tension supplémentaire comme dans le cas des instruments à cordes ou des tambours ; les aérophones, instruments à vent, et les membranophones, instruments à une ou plusieurs membranes.

La grande variété de types d'instruments en Afrique noire nous impose toutefois une classification encore plus détaillée quoique tout aussi simple :

instruments à cordes ;
instruments à vent et à air ;
instruments à lamelles ;
tambours à membranes, tambours sans membranes ;
instruments rythmiques à corps vibrant, sans membrane, lamelle ni corde ;
instruments corporels ;
autres instruments spéciaux.

Nous allons examiner quelques-unes des catégories de cette classification, en indiquant, lorsque cela sera possible, les références de disques du commerce permettant d'entendre les instruments correspondants.

INSTRUMENTS A CORDES

Ils se divisent en : instruments à cordes frottées (vièles), instruments à cordes pincées (harpes, luths, cithares, harpes-luths, harpes-cithares), instruments à cordes frappées (arc musical à bouche, arc-en-terre).

INSTRUMENTS A CORDES FROTTÉES

Les vièles

L'instrument à corde frottée le plus connu est la vièle monocorde, qu'utilisent les musiciens d'Afrique occidentale, surtout dans les régions islamisées. On la trouve, sous des appellations différentes, dans le nord du Cameroun et du Nigeria, au Tchad, et dans presque toute la zone allant du grand lac au Sénégal. C'est le « Riti » des *Ouolof* du Sénégal, c'est le « Nyanyour » des *Toucouleur*, c'est le « Godié » ou « Godjé » des *Songhaï* et des *Djerma* du Niger... c'est le « violon haoussa », ainsi que l'appellent certains profanes d'autres régions d'Afrique noire. Une caisse de résonance en bois, ou en calebasse hémisphérique, est recouverte d'une peau, souvent de la peau de lézard, fixée sur la caisse de résonance au moyen de clous. L'unique corde de l'instrument, faite de crins de cheval, est attachée à un manche petit et passe ensuite sur un chevalet. Une ouverture pratiquée, soit sur la caisse de résonance elle-même, soit encore quelquefois sur la peau, permet au son de « s'échapper », ainsi que disent les musiciens. L'archet est une baguette recourbée, dont les extrémités sont reliées par une corde en crins de cheval.

Vièle monocorde « Riti », bien connue des musiciens ouolof *(Sénégal).*

Les musiciens jouant de la vièle monocorde sont généralement doués d'une très grande virtuosité, grâce à laquelle ils réussissent presque à persuader l'oreille que l'instrument a plus d'une corde. Il faut noter que, suivant les pays et les luthiers, la vièle peut avoir le timbre du violon ou de l'alto, quelquefois même du violoncelle. L'ampleur du son est proportionnelle aux dimensions de l'instrument; l'archet est naturellement construit en conséquence.

La vièle monocorde peut jouer comme instrument soliste, mais dans bien des cas, elle est surtout utilisée pour accompagner un chanteur ou une chanteuse. Elle fournit l'accompagnement favori des griots du Niger, du Nigeria du Nord, et de la région de Tombouctou, au Mali *.

On trouve au Niger une vièle monocorde, la vièle « Inzad », habituellement jouée par les femmes *. Elle est faite d'un manche en bois fiché dans une demi-calebasse recouverte d'une peau de chèvre. Près du chevalet, la peau est percée d'un orifice circulaire. Cette vièle « Inzad » est par là différente d'autres instruments du même type, et notamment de la vièle monocorde « Riti », *ouolof* ou, « Nyanyour », *toucouleur*, toutes deux du Sénégal. En effet, la caisse sonore de la vièle « riti », hémisphérique elle aussi, est en bois de fromager; le dessus en est recouvert d'une peau de lézard, non percée, et c'est à l'arrière que l'on a pratiqué un ou deux orifices *.

Mais si l'on rencontre des vièles monocordes dans bien des régions de l'Afrique occidentale, principalement parmi les populations islamisées, c'est peut-être au Niger que l'instrument est utilisé avec le plus de science. Les musiciens nigériens savent lui faire parler leurs langues respectives, avec toutes les nuances du langage musical, allant du fortissimo au pianissimo et inversement, donnant l'impression, tantôt d'un discours destiné à un grand auditoire, tantôt d'une confidence, ou bien, d'autres fois, amenant la magie des notes harmoniques, telles qu'on peut les entendre parfois jouées au violon.

Plus que partout ailleurs en Afrique noire, la similitude entre musique jouée à la vièle et chant est remarquable chez les *Tamachek*, nomades du Niger. Dans certains de leurs chants d'amour, on a nettement l'impression que la voix et la vièle chantent des phrases absolument interchangeables non seulement par leur forme mais également par leur fond *.

Dans le cas d'une musique purement fonctionnelle, la vièle monocorde peut être employée pour créer et maintenir un climat favorable à l'exécution de certains rites. Comme dans ces musiques *maouri* et *djerma* du Niger, par exemple, qui sont des chants magiques pour l'invocation du génie Babaï ou en l'honneur de Zataou, un autre génie *.

Il faut également signaler l'emploi de la vièle monocorde « Godié » par les musiciens *nago* ou *yoruba* (Nigeria ou Dahomey) au sein d'orchestres de danses africaines modernes *. Dans de tels orchestres, on remarque

* On trouve en France d'excellents enregistrements qui donnent une idée précise des possibilités de l'instrument :
- « Chant de femme accompagné à la vièle monocorde djerma », *Afrique noire, panorama de la musique instrumentale*, texte de présentation et photographies Charles Duvelle, BAM LD 409 A, face B, plage 57;
- « Musique haoussa », *Rythmes et chants du Niger*, OCORA, SOR 4, face B, plage 1;
- *Tombouctou la mystérieuse*, Le chant du Monde, LDS 4278. Sur les deux faces, chants à une voix avec accompagnement de vièle monocorde. Belle musique bien choisie mais desservie par la médiocrité de l'enregistrement.

* « Tekalelt », *Nomades du Niger*, OCORA, OCR 29, face B, plage 2. Admirable solo de vièle monocorde « Inzad » exécuté par une femme dans la version instrumentale d'un chant d'amour *tamachek*.

* « M'Baré Galé », *Sénégal, la musique des griots*, OCORA, OCR 15. Chant à une voix d'homme exécuté par un griot s'accompagnant lui-même au « Riti. »

* « Tekalelt » et, surtout, « Taïlalt », *Nomades du Niger*, OCORA, OCR 29, face B, plages 2 et 3.

* « Zataou » et « Babaï », *Niger, la musique des griots*, OCORA, OCR 20, face A, plages 4 et 5.

* « Musique nago », *Musiques dahoméennes*, OCORA, OCR 17, face A, plages 1 et 2, ainsi que *Pondo Kakou, musique de société secrète*, Vogue Contrepoint MC 20141, face B, plage 3, permettent d'entendre le « Godié » ainsi utilisé parmi d'autres instruments.

Joueuse de vièle monocorde du Mali.

que la vièle tient en fait le rôle d'une véritable personne; sa musique reprend note pour note le dessin, les inflexions du langage parlé : c'est une conversation qui s'établit entre la vièle et le reste de l'orchestre, ce qui rappelle plus ou moins le concerto de la musique occidentale.

Mais la vièle monocorde « parlante », c'est en Ethiopie que s'en rencontre l'utilisation la plus spectaculaire. Témoin, un accompagnement à la vièle « Masengo » de nouvelles chantées par un musicien ambulant *. La vièle est l'instrument de prédilection de tels musiciens professionnels qui circulent de village en village avec leur « journal chanté ».

Enfin, malgré la rareté des instruments du type vièle dans cette région de l'Afrique, on trouve l'enregistrement d'un chant *ba-lari* (les *Ba-lari* sont un groupe ethnique du Congo) accompagné avec une vièle « Nsambi » à trois cordes *.

Luth à deux cordes « Kondé » (Haute-Volta).

* *Musique de l'Éthiopie*, Musicaphon BM 30 L 2305, face B, plage 4.

* « Chant ba-lari », *Musique kongo*, OCORA, OCR 35, face A, plage 4. Les trois cordes de la vièle qui accompagne ce chant sont en métal, l'archet est en bois et fibres végétales.

INSTRUMENTS A CORDES PINCÉES OU PERCUTÉES

Les instruments à cordes pincées couvrent une aire géographique beaucoup plus étendue que celle du groupe précédent. Les types en sont également plus variés : luth monocorde « Molo » du Sénégal, ou « Kountigui » du Niger, luth à deux cordes, luth à cinq cordes, harpe-luth « Kora » ou « Seron » de Guinée, harpe « Bolon » du Dahomey, pluriarc des *Batéké* du Congo, harpe-cithare « Mvet » du Sud-Cameroun et du Gabon, etc. L'utilisation de ces instruments par les musiciens africains provoque presque toujours une grande admiration chez l'auditeur, surtout lorsque celui-ci a la chance de les voir en jouer : « C'est merveille de voir comment, au moyen d'un instrument aussi élémentaire qu'un luth monocorde, Amadou Coly Sall parvient à capter l'attention de l'auditeur, sans qu'elle se relâche un seul instant », s'exclame M. Toila Nikiprowetzky devant un griot sénégalais et le musicien français de poursuivre : « Aux prouesses de la virtuosité instrumentale s'ajoutent les charmes d'une constante ambiguïté modale * ».

* *Sénégal, la musique des griots*, OCORA, OCR 15, face B, plage 3.

Les luths

Il en existe différentes sortes au nom, à la forme et au nombre de cordes variables suivant les régions. Au Sénégal, ils portent tous le nom générique de « Khalam » et possèdent généralement cinq cordes. Le Khalam est l'instrument de prédilection de certains griots. Les types en sont le « Diassaré », le « Bappe », le « Ndéré » et le « Molo ». Ce dernier est un luth monocorde. Il peut jouer seul ou accompagner un autre khalam, un chant *, parfois un récit. Le poète Léopold Sédar Senghor préconise l'emploi de « Khalam » pour accompagner certains de ses poèmes.

En Haute-Volta, dans le pays *boussancé*, on joue d'un luth à deux

* « Lélé », même disque, face B, plage 2. L'enregistrement de ce chant d'amour est dû au talent du griot Amadou Coly Sall, musicien-poète qui s'accompagne lui-même. Sur le même disque, nombreux autres exemples de musique instrumentale au « Khalam », en particulier, face B, plage 3, joué au « molo ».

cordes appelé « Kondé ». Il consiste, brièvement, en une demi-calebasse recouverte d'une peau, et un manche à l'extrémité duquel on attache des sonnailles métalliques destinées à bruire lorsqu'on attaque les cordes de l'instrument. Le luth « Kondé » est un de ces instruments africains qui sont faits, non pas tellement pour chanter leur musique, mais plutôt pour la parler *.

Au Niger, l'attention est retenue par un luth monocorde, le « Kountigui * », utilisé par les *Songhaï* et les *Djerma*, et par un luth à trois cordes, le « Teharden », dont jouent principalement les musiciens *tamacheck*. Un luth semblable, également à trois cordes, est utilisé par les musiciens *maouri* *.

Le « Kountigui » est un petit luth à caisse de résonance hémisphérique faite d'une demi-calebasse recouverte d'une peau. Le manche, un bâton de petit diamètre, se termine à son extrémité libre par une plaque métallique entourée de petits anneaux qui s'entrechoquent au moindre mouvement de l'instrument et qui produisent un bruissement rythmique lorsque le musicien joue. Le timbre de l'instrument est aigu et voilé à la fois, cette dernière caractéristique étant commune à la plupart des luths africains dont la caisse sonore est recouverte d'une peau. On retrouve ce timbre légèrement voilé dans l'enregistrement de « Khalam Molo » du Sénégal, mais celui-ci a une sonorité plus puissante, plus grave, due à sa caisse de résonance plus grande.

* « Luth kondé », *Haute-Volta*, OCORA, SOR 10, face B, plage 3. Ici, la musique du « kondé » sert de chant de louanges pour les chasseurs du village.

* *Afrique noire, panorama de la musique instrumentale*, BAM LD 409 A, face B, plage 4. La comparaison entre cet excellent enregistrement de luth monocorde « kountigui » du Niger et celui de luth monocorde « molo » du Sénégal signalé p. 60, ne manque pas d'intérêt.

* *Niger, la musique des griots*, OCORA, OCR 20.

Musicien et cithare « Inanga » (Burundi).

Enfin, dans le Nord du Nigeria, et notamment dans la région de Zaria, on trouve un luth à deux cordes appelé « Komo ». Il a environ 75 cm de long. Ses cordes sont faites de peau d'antilope torsadée; on les pince à l'aide d'un plectre en peau d'hippopotame. L'instrument se termine, dans sa partie supérieure, par une pièce métallique rectangulaire aux angles arrondis, et dont les bords portent de petits anneaux bruiteurs *.

* « Chant de louange pour un chasseur » accompagné par un luth « komo », *La musique du Nigeria, musique haoussa*, Musicaphon BM 30 L 2306, face A, plage 3.

Les cithares

Instruments à cordes pincées sans manche, les cithares se retrouvent dans certaines régions d'Afrique et de Madagascar, avec des sonorités et sous des formes variables. Les enregistrements qu'on peut en trouver sur le marché français du disque ont été réalisés, principalement, au Rwanda, au Dahomey, et surtout à Madagascar.

La cithare rwandaise « Inanga » consiste en une pièce de bois ovale creusée comme une longue cuvette, aux extrémités de laquelle on pratique des dents de scie destinées à retenir les cordes. Celles-ci sont tendues parallèlement à la longueur de la pièce de bois, en un réseau constitué en fait d'une même corde allant d'une encoche à l'autre. Les encoches en dents de scie, tranchantes, maintiennent les segments de corde à la tension voulue par le constructeur de l'instrument *.

* « Cithare sur planche », *Musique du Rwanda*, Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2302, face A, plage 5, et « Solo de cithare rwandaise Inanga », *Afrique noire, panorama de la musique instrumentale*, BAM LD 409 A, face B, plage 3, offrent tous deux d'excellents solos de cithare rwandaise « inanga ».

Au Dahomey, on trouve une cithare « en radeau » appelée « Toba » dont jouent les *Mahi*. C'est un radeau rectangulaire, portatif, construit avec des roseaux entrelacés les uns dans les autres, sur lesquels on tend des cordes dans le sens de la longueur. Ces cordes ont ceci de particulier qu'elles ne sont pas rapportées de l'extérieur mais soulevées de l'écorce même des roseaux. La cithare « Toba » ne possède donc pas de caisse sonore, d'où sa sonorité peu puissante. Parfois, le musicien en joue en la maintenant au-dessus d'un récipient vide, un seau par exemple, qui sert alors de caisse amplificatrice de son. L'instrument, dans tous les cas, se joue tenu dans les deux mains, les pouces pinçant les cordes *.

* « Musique mahi », *Musiques dahoméennes*, OCORA, OCR 17, face A, plages 4 et 5, offre deux enregistrements intéressants de deux « toba » jouant : 1° dans un orchestre, 2° avec orchestre et voix.

Les cithares de Madagascar présentent un grand intérêt, tant du point de vue de leur fabrication et de leur évolution que sur le plan de la musique même qu'elles jouent ou peuvent jouer. Deux cithares malgaches ont été enregistrées : le « Lokanga Voatavo » et surtout le « Valiha ».

La cithare « Lokanga Voatavo » est faite d'un bâton sur lequel on tend des cordes et à l'une des extrémités duquel on fixe une calebasse à la base ouverte, servant de résonateur. Le bâton est sculpté minutieusement et son extrémité libre a la forme d'une queue de poisson. L'enregistrement de « Lokanga Voatavo » signalé plus haut permet d'entendre un duo de cithares accompagnant les voix des deux musiciens qui en jouent *.

* *Musique malgache*, OCORA, OCR 24, face A, plage 3.

La cithare « Valiha », toutefois, est de loin l'instrument le plus répandu sur la Grande Ile. C'est, en fait, l'instrument national par excellence des

Malgaches. La forme la plus courante en est celle d'un tube de bambou tout autour duquel sont tendues des cordes, longitudinalement. La longueur du tube est variable, allant de 50 cm jusqu'à près de 1,50 m. Les cordes peuvent être en bambou mais, de plus en plus, les musiciens malgaches préfèrent des cordes métalliques, plus sonores, sur cet instrument à la caisse de résonance réduite. Dans le cas de cordes en bambou, précisons que celles-ci sont, non pas rapportées de l'extérieur, mais détachées du corps même de l'instrument, leur longueur étant limitée par les deux nœuds consécutifs constituant les extrémités du valiha.

Pour fabriquer un tel valiha, on sectionne un bambou de manière à garder à chacune de ses extrémités un des nœuds naturels qui jalonnent le bambou. Ensuite, on pratique sur l'écorce encore tendre des incisions allant d'un bout à l'autre du tuyau, incisions qui permettent d'obtenir de fines bandelettes que l'on détache sur toute la longueur, sauf au niveau des nœuds où elles restent attachées au corps de l'instrument. Puis on fait sécher l'ensemble au soleil. Enfin, on accorde le valiha en insérant, sous chaque corde, deux petits chevalets dont on règle l'écartement, compte tenu de la note que l'on désire obtenir.

Musicien du nord du Nigeria jouant de la harpe à huit cordes.

Musicien jouant du valiha, cithare tubulaire malgache.

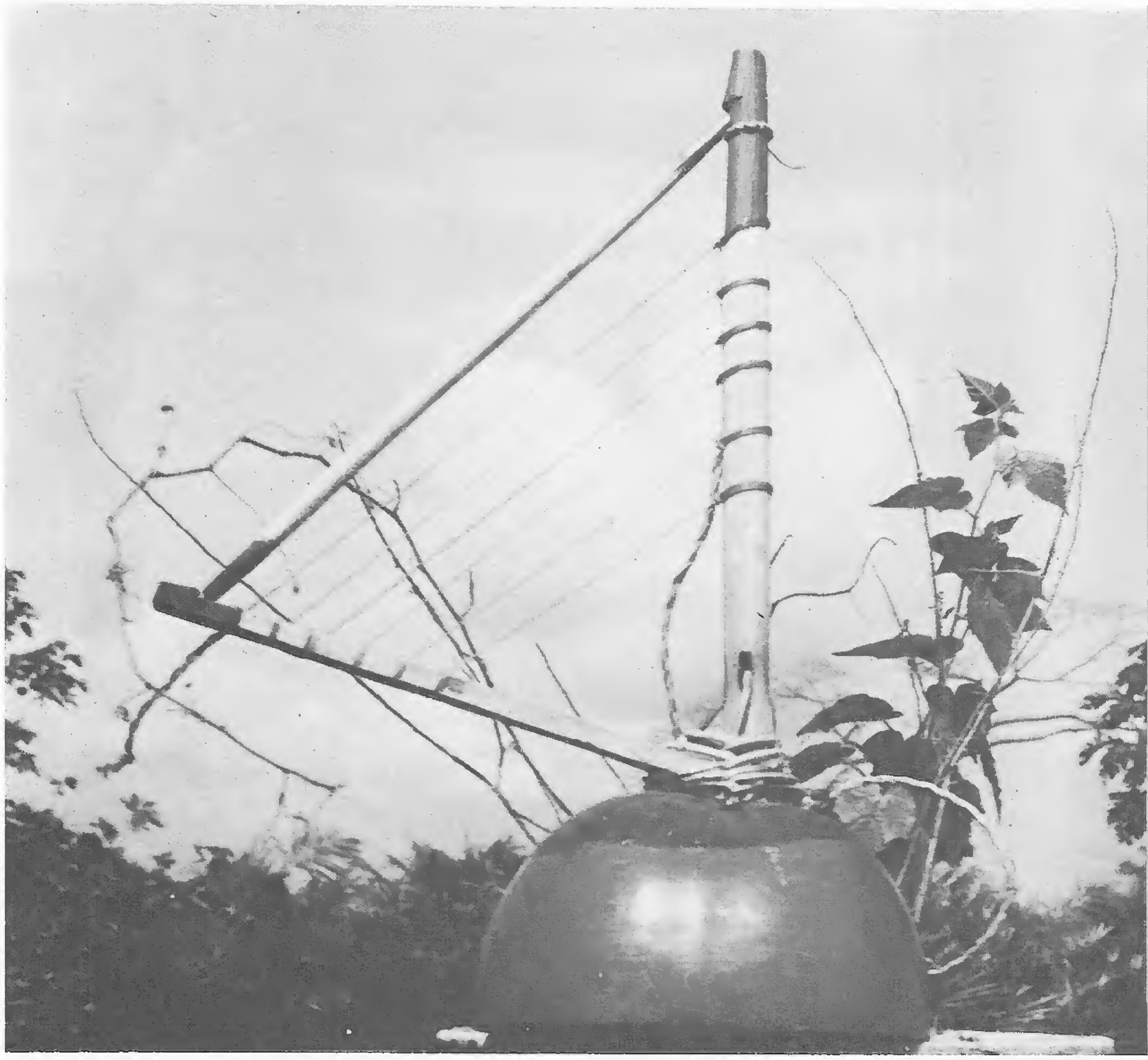
Mais, nous le répétons, cette sorte de valiha, « classique » en somme, devient rare à Madagascar où il est de plus en plus remplacé par des instruments construits à partir de matériaux soit plus modernes et plus résistants, soit susceptibles de lui assurer une sonorité plus grande. Instrument d'ailleurs aussi bien utilisé par les musiciens des villages jouant la musique traditionnelle, que par les jeunes musiciens formés à l'école occidentale *. Ceux-ci, loin de dédaigner le valiha, voient au contraire en lui un instrument national dont toutes les possibilités n'ont pas encore été explorées et dont ils doivent assurer la promotion. A ce sujet, signalons, par exemple, la réalisation d'un valiha « chromatique » à trente-huit cordes dont les possibilités musicales sont plus grandes que celles des instruments traditionnels comportant habituellement un maximum de vingt cordes. Il a été inventé récemment par un jeune musicien malgache *.

* Le texte de présentation de *Valiha, Madagascar*, OCORA, OCR 18 dont les deux faces sont consacrées à des enregistrements de cithare « Valiha », donne une description détaillée ainsi que des illustrations photographiques des différentes sortes de « valiha » actuellement en usage à Madagascar.

* Même disque, où cet instrument est décrit dans le texte de présentation et qui en donne un enregistrement face B, plage 8.

Récit de voyage massa *(Tchad), chanté avec accompagnement de trois harpes « Dilla » à quatre cordes.*

Harpe loma *du Libéria.*



Les harpes

La famille des harpes est représentée dans certaines régions de l'Afrique centrale et de l'Afrique occidentale. Les harpes africaines, destinées avant tout à l'accompagnement du chant, ont un nombre de cordes variable suivant les localités, voire les individus qui les fabriquent ou les utilisent. En Afrique centrale, le modèle le plus courant est la harpe arquée, qui peut avoir une corde unique (chez les *Fang* du Gabon) ou une dizaine de cordes (chez les *Isongo* ou chez les *Mbaka* du Congo).

La harpe arquée monocorde est souvent magnifiquement utilisée non seulement comme accompagnateur — jouant par conséquent quelques notes — mais en même temps comme instrument à percussion, le musicien pinçant la corde et frappant alternativement le rythme sur la caisse de résonance *.

* *Anthologie de la vie africaine*, *op. cit.*, Ducretet-Thomson 320 C 126, face A, séquence 15 : une jeune fille chante en s'accompagnant à la harpe arquée monocorde dont elle tire des effets à la fois d'accompagnement et de percussion.

Tenue d'une harpe centrafricaine à cinq cordes.

Les harpes monocordes *sénoufo* sont de grandes calebasses sectionnées au tiers de leur hauteur et recouvertes par une peau. Leur long manche recourbé se termine par une plaque métallique bordée d'anneaux également métalliques qui produisent bruissement et rythme *.

Au Tchad, on trouve plusieurs variétés de harpes arquées. Les *Massa* du Mayo-Kebbi occidental, par exemple, utilisent une harpe arquée à quatre cordes « Dilla » tandis que, parmi les populations islamisées, se rencontrent des musiciens jouant d'une harpe arquée « Kindé » à cinq cordes, harpe que l'on pose latéralement, le plan des cordes étant parallèle au sol *.

La harpe arquée « Ngombi », que l'on trouve surtout en République centrafricaine, possède une dizaine de cordes. Elle fournit au chant un accompagnement plus riche, et de bons enregistrements en ont été réalisés *.

Une harpe « Ouombi » à huit cordes a été enregistrée chez les *Pongwè*, au Gabon *. Il s'agit d'un chant accompagné à la harpe, pour la guérison d'un malade. Une femme, guérisseuse de son état, pratique la méthode « abandji » qui lui permet de se muer en être surnaturel afin de participer aux vues de l'au-delà et de trouver ainsi le moyen de sélectionner les écorces et les feuilles entrant dans la composition de bains qui seront administrés au patient. C'est la harpe « Ouombi » qui est chargée de conduire l'esprit de la guérisseuse au pays des sirènes. La tête de la harpe est souvent sculptée à l'effigie de Ditsouna, déesse du jour.

Dans le même ordre d'idée, une harpe sacrée a été enregistrée, également au Gabon *. Des *Bahoumbou*, au Gabon, membres d'une secte masculine, le *Bwiti*, se sont réunis dans la forêt pour chanter les louanges de la harpe sacrée et lui adresser leurs prières. La séquence commence par un prélude joué avec une virtuosité remarquable à la harpe; puis le prêtre de la secte lance des louanges reprises au fur et à mesure par l'assistance :

« O harpe, harpe taillée dans le bois du budzinga et du boukouka, une nuit, par l'esprit bunyenga et le Dieu du ciel, fais qu'en ce pays la force et la sagesse du crocodile nous soient transmises par le boukouka... »

Cette divinisation de la harpe n'est pas sans rappeler la remarque déjà faite, page 35, sur les rapports qui existent entre l'instrument, les génies et l'homme, ces mêmes génies conférant à l'instrument un pouvoir surnaturel par le truchement de la musique. Ici, toutefois, la harpe joue un rôle bien plus important encore, étant elle-même non le véhicule d'un pouvoir transmis des génies à l'homme, mais bel et bien ces génies et ce pouvoir eux-mêmes.

Signalons également l'enregistrement d'une harpe fourchue telle qu'il s'en trouve chez les *Baoulé* de Côte-d'Ivoire *. Elle est constituée par une fourche en bois en travers de laquelle sont tendues cinq cordes. Une demi-calebasse au sommet de la fourche sert de résonateur. Dans

* *La musique des Sénoufo*, Musicaphon BM 30 L 2308, face A, plage 2 : enregistrement de harpes monocordes *sénoufo*.

* *Anthologie de la musique du Tchad*, OCORA, OCR 37, face A, plage 3 : trois harpes « dilla » accompagnent le chant d'un récit de voyage; OCR 38, face A, plage 1 : enregistrement de harpe « kindé ». Éditée en 1967 par l'OCORA, grand prix de l'Académie Charles Cros en 1968, cette anthologie est un document extrêmement intéressant non seulement en raison de son indiscutable qualité technique mais également parce qu'avant sa parution, il n'existait pratiquement pas de disque de musique traditionnelle du Tchad dans le commerce. En outre, elle a été réalisée avec le souci de présenter au public un panorama aussi complet que possible de l'art musical de tout le pays, les trois disques OCR 36, OCR 37 et OCR 38, étant respectivement consacrés aux *Sara*, à la musique du Mayo-Kebbi occidental et aux populations islamisées. Présentés dans un coffret, ils sont accompagnés d'une brochure explicative abondamment illustrée. Textes, photographies et réalisation Charles Duvelle; trad. angl. Josephine Bennett.

* « Musique isongo », *République Centrafricaine*, OCORA, OCR 11, face A, plage 1 et « Harpe Ngombi », *Afrique noire, panorama de la musique instrumentale*, BAM LD 409 A, face B, plage 2, notamment.

* *Anthologie de la vie africaine*, Ducretet-Thomson, *op. cit.*, 320 C 127, face B, séquence 5.

* *Même disque*, séquence 11.

* *Musique d'Afrique occidentale*, Vogue Contrepoint MC 20.045.

l'enregistrement signalé ici, elle sert à accompagner une chanson à boire dont l'atmosphère très gaie est facilement perceptible même si les paroles sont incompréhensibles. Chant polyphonique à la *baoulé*, consistant en une ligne mélodique chantée simultanément sur deux tierces parallèles.

Jadis, dans les parades militaires, intervenaient aussi de grandes harpes à trois cordes, les harpes « Bolon * ».

Mais, en Afrique noire, les instruments à cordes pincées qui retiennent le plus l'attention ne sont pas les luths, les cithares et les harpes (dont on trouve les correspondants dans la musique occidentale), ce sont plutôt les composés du luth, de la harpe et de la cithare : la harpe-luth « Kora » d'Afrique occidentale, et la harpe-cithare « Mvet » que l'on rencontre surtout en Afrique centrale.

La Kora * est l'un des plus beaux instruments de musique d'Afrique noire, à la fois par sa forme et par son timbre. Elle se compose essentiellement d'une caisse de résonance, d'un manche, d'un chevalet de grande taille, et de vingt et une cordes. La caisse de résonance est une demi-calebasse de grand diamètre, tendue d'une peau. Dans la partie convexe, on pratique une ouverture dont on décore soigneusement le contour. Cette ouverture, par laquelle « s'échappent les sons », correspond évidemment à la rosace des luths de l'Occident. Quelquefois, le reste de l'hémisphère de résonance est également décoré, mais ce n'est pas là une règle générale. Un long manche en bois, cylindrique, est fiché dans cette caisse. Une de ses extrémités (environ 4 cm sortant de la caisse) sert de point de départ de toutes les cordes tandis que, sur le manche proprement dit, diamétralement opposé à cette extrémité, les cordes sont attachées à vingt et un points différents s'éloignant progressivement de la caisse sonore. Les points d'attache sont des anneaux en cuir qui peuvent coulisser sur le manche, ce qui permet de tendre les cordes à volonté et de régler ainsi l'accord de l'instrument. Un chevalet de quelque 20 cm de haut, large de 3 à 6 cm, porte dix encoches sur un de ses champs, onze encoches sur l'autre. Ce chevalet forme avec le manche les deux côtés rigides d'un triangle, entre lesquels sont tendues des cordes. C'est cette caractéristique, essentiellement, qui apparente l'instrument à la harpe. Mais, en même temps, la kora peut être considérée comme un luth, puisqu'elle possède un manche, ce qui est le propre des luths. Il est donc juste, compte tenu de ces remarques, d'appeler l'instrument harpe-luth. Il s'agit en fait d'une harpe double, le chevalet divisant les cordes en deux rangées, l'une de dix, l'autre de onze. Pour compléter, les musiciens ont l'habitude de fixer, au haut du chevalet, une plaque de métal aux angles arrondis, dont le contour porte de petits anneaux destinés à bruire au moindre mouvement. Nous retrouvons là cette recherche de sons impurs que nous avons déjà signalée par ailleurs.

Les notes de la kora sont, de la plus grave à la plus aiguë : fa – do – ré –

* *Pondo Kakou, musique de société secrète*, Vogue Contrepoint Mc 20.141, face B, plage 8, duo de harpes « bolon ».

* Certains auteurs écrivent « cora ».

Joueurs de harpe-luth « Kora » du Sénégal.

mi – sol – si b – ré – fa – la – do – mi (pour la main gauche), et fa – la – do – mi – sol – si b – ré – fa – sol – la (pour la main droite). Toutefois, malgré la rigueur théorique de ces sons, il sera facile de constater que, dans la pratique, chaque note est affectée d'un coma en plus ou en moins, ce qui, bien souvent, fait dire aux Européens que l'instrument est mal accordé. Précisons également que l'accord précédent est celui de la kora au Sénégal, et tel que l'École des Arts de Dakar l'a adopté. L'accord de la kora au Mali, ainsi que dans le pays d'origine de cet instrument, la Guinée, n'est pas forcément le même, et fait souvent encore davantage fi de la gamme de Bach.

On trouve aussi, en Guinée, une kora à dix-neuf cordes, appelée « Seron ». Le seron ressemble en tous points à la kora et se joue pratiquement comme elle. Il existe d'excellents enregistrements de musique de seron, notamment des solos joués par un authentique griot guinéen de la région de Kankan, qui mettent en relief toutes les ressources de l'instrument, avec une musique uniquement instrumentale de très bonne qualité *. La musique elle-même, ne manque pas d'intérêt dans la mesure où, jouée par un homme qui ne connaît rien au jazz américain, elle fait cependant, irrésistiblement, penser à certains aspects de la musique négro-américaine, en particulier au célèbre groupement du « Modern Jazz Quartet ». La musique de Mamadi Dioubaté — est-il nom plus représentatif de la caste des griots? — n'est pas la seule qui permette de faire un tel rapprochement, bien qu'il soit peu indiqué de prendre cette remarque pour preuve de l'origine africaine du jazz américain.

* *Musique malinké,* Vogue Contrepoint Mc 20.146, et *Musique d'Afrique occidentale,* Vogue Contrepoint Mc 20.045

Quant à la kora elle-même, dont l'aire géographique couvre la Guinée, la Gambie, le Sénégal et le Mali méridional, elle a été abondamment enregistrée, jouant seule, ou accompagnant un chanteur, ou faisant partie d'un orchestre. Un disque réalisé à l'occasion du Premier Festival Mondial des Arts nègres de Dakar (avril 1966) contient un enregistrement de kora comme instrument soliste *.

* « Improvisations à la kora », *Premier festival mondial des Arts nègres,* Philips R 77.486 L, face B, plage 3.

Un chant de louange à la gloire de Soundiata, légendaire empereur du Manding, permet d'entendre la kora utilisée comme instrument d'accompagnement du chant *. Interprété par le griot Diéli Magan, musicien de la troupe des Ballets africains de Kéita Fodéba, il a été enregistré à Paris ainsi que tous les autres morceaux du disque. Expatriée donc en quelque sorte, et exécutée par une troupe surtout habituée à se produire sur des scènes de music-halls, cette musique n'a pas manqué de susciter des doutes chez certains amateurs qui se sont montrés sceptiques quant à l'authenticité de ses formes. Il ne faut pourtant pas oublier que les Ballets africains qu'anime Kéita Fodéba se sont donné pour tâche de faire connaître l'art musical et chorégraphique traditionnel mêlé à la musique et à la danse telles qu'elles évoluent dans l'Afrique contemporaine. Présenter l'Afrique en omettant l'un ou l'autre de ces aspects ne serait pas juste. C'est pourquoi cet enregistrement, par la

* *Les ballets africains de Kéita Fodéba,* Vogue LDM. 30.082, face A, plage 2.

variété même de ce qu'il permet d'entendre, constitue un véritable document. Tout comme, d'ailleurs, un autre disque enregistré par la même troupe *. On peut aimer, ou ne pas aimer, son « Trio mélodie tam-tam » à la musique par trop occidentale, mais aucun doute ne saurait planer sur l'authenticité des pièces de musique traditionnelle qui ont été exécutées par de vrais griots.

* Vogue LDM 30.040.

Mais si la kora joue en soliste ou pour accompagner un chanteur, elle fait aussi souvent partie d'un orchestre quand elle ne sert pas dans des duos, avec un balafon par exemple *. En orchestre, elle peut servir pour accompagner un chanteur avec une autre kora, des tambours et un chœur mixte *.

* Mêmes disques et Philips R 77.486 L, face B, plage 1.

* « Boundessa ». Vogue LDM 30.082.

C'est peut-être dans certains chants de la Guinéenne Kondé Kouyaté, l'une des plus grandes femmes-griots d'Afrique noire, aujourd'hui hélas disparue, qu'apparaît le mieux la puissance du rôle de la kora dans l'accompagnement de la voix humaine. Ce rôle nous semble particulièrement bien illustré dans la « Chanson de Siraba * », et, surtout, dans « La illah ila Allah ». Ce chant de louanges, « Il n'y a pas d'autre dieu que Dieu », est l'une des plus belles pièces de la musique africaine traditionnelle et l'interprétation de Kondé Kouyaté ajoute peut-être encore à sa beauté et à sa profondeur *. Sur un accompagnement sobre et efficace à la fois, fait d'une seule phrase que la kora répète sans arrêt du début jusqu'à la fin du morceau, le chant évolue, pur et convaincant : « Il n'y a d'autre dieu que Dieu. » La mesure serait 6/8 si l'on voulait transcrire la mélodie, et cette mesure donne au morceau une allure calme et sûre qui séduit dès les premières notes. La kora, ici, possède quelques cordes métalliques et les notes cristallines que l'accompagnateur en obtient — sans être « justes » au sens occidental du terme — sont en parfaite harmonie avec la voix puissante de la chanteuse, et martèlent sous celle-ci un rythme, toujours le même. La voix chante puis improvise sur le thème exposé d'une manière qui ravit absolument.

* *Musique malinké*, Vogue Contrepoint Mc 20.146, face B, plage 7.

* *Musique d'Afrique occidentale*, Vogue Contrepoint Mc 20.045, face A, plage 3.

Dans le chapitre consacré aux musiciens africains, nous avons déjà fait allusion à la harpe-cithare « Mvet » et aux musiciens qui en jouent (voir p. 42). Nous ne croyons cependant pas inutile de rappeler ici qu'il s'agit d'un instrument à cordes pincées, au reste décrit dans tous ses détails par le musicologue camerounais Samuel Eno Belinga *. Il a également été signalé dans le même chapitre que le répertoire du mvet est surtout composé de récits épiques ou lyriques aux dimensions cosmogoniques dont la connaissance est indispensable au non-Africain désireux de comprendre les Noirs d'Afrique.

* *Littérature et musique populaire en Afrique noire*, Paris, Cujas, 1965.

Le mvet joue un rôle primordial dans l'art de raconter ces légendes. C'est lui qui impose silence à l'auditoire rassemblé autour du musicien-conteur-danseur, en jouant la musique d'introduction au récit. C'est lui aussi qui accompagne tout le récit, c'est encore lui qui est chargé des musiques d'entr'acte, lorsque le conteur, fatigué, désire prendre quelques

minutes de repos. Lorsqu'arrivent de tels moments, on voit nettement que le musicien lui-même met le récit et la musique au même plan, qu'il traite l'un et l'autre sur un pied d'égalité; il crie alors à la foule d'auditeurs pendus à ses lèvres : « Hommes et femmes, mes frères, qu'écoutent vos oreilles? » Et l'auditoire de repondre comme un seul homme : « Elles écoutent le mvet. » Dès cet instant, c'est la harpe-cithare qui joue, accompagnée par une section rythmique faite d'une bouteille vide frappée à l'aide d'un gros clou en fer, et d'un ou plusieurs hochets en vannerie. Ainsi, même si cette harpe-cithare a relativement peu de possibilités sur le plan purement musical, elle compense largement cela par sa personnalité et par la place qu'on lui accorde devant l'auditoire.

Joueur de harpe-cithare « Mvet » du Cameroun.

Quant aux récits qu'elle accompagne, outre l'exemple déjà cité p. 43 *, il nous paraît intéressant de donner ici la traduction de l'extrait d'une épopée du Cameroun méridional, celle d'Engôñezok dont M. Eno Belinga présente en ces termes l'enregistrement qu'il a réalisé : « Brillante interprétation qui se déverse, comme un torrent impétueux en une vallée, parmi l'auditoire profondément recueilli, suspendu aux lèvres du toucheur-de-cithare dont la haute silhouette noire se détache du fond noir de la case, que la nuit enveloppe d'un voile noir comme le mystère. Car le « mbôm-mvet » Osomo chante et déclame les hauts-faits de la race d'Ekan-Nna-Mebe'e * ». Voici la traduction de l'extrait de cette épopée qui a été enregistré :

Mon récit ne se bornera pas à la seule controverse
Entre un citoyen d'Engôñezok et les habitants de Ntui;
En effet, il y a un fait encore plus digne de mémoire :
Aussi vais-je relater l'événement survenu à Engôñezok.
Écoutez avec attention! et sachez que Nnômôngan, de son côté,
Avait commencé par sonner du cor, d'abord,
Lorsque les oiseaux annonciateurs de l'aurore
Se mirent à chanter. Nnômôngan était dans la cour.

Il jura par tous les morts et sonna du cor;
Dès que le son du cor se fit entendre,
La femme qui était l'épouse d'Ondo éprouva
Des tiraillements aigus et des douleurs d'entrailles;
L'épouse de Medan éprouva les mêmes déchirements atroces;
L'épouse de Meye-me-Ngi, à son tour fut saisie du même malaise.
Prosternées, minées par les douleurs de l'enfantement,
Les trois épouses crièrent leur douleur sans nom.
Soudain — et d'une! — l'épouse d'Ondo
Mit au monde un enfant de sexe mâle;
Et de deux, l'épouse de Medan
Mit au monde un enfant de sexe mâle;
Et de trois! l'épouse de Meye-me-Ngi
Mit au monde un enfant de sexe mâle.
Ainsi naquirent, presque au même moment,
A Engôñezok, trois enfants de sexe mâle!
Quelques instants après,
Peu après la naissance de ces enfants,
Nnômôngan, l'homme qui initie aux Mystères,
Fut tout étonné d'entendre, dans le clair matin :
« Tou-gou-dou-gou-dou-gou-dou-gou »;
Le tam-tam répandait des accents allègres :
Car Ondo, père de l'un des trois enfants,
Annonçait à tous, tambour battant,
La naissance spectaculaire de son fils.
Puis le tam-tam fit entendre l'indicatif,

* *Anthologie de la vie africaine*, Ducretet-Thomson, 320 C 126, 127 et 128, *op. cit.*

* *Chantefables du Cameroun*, Le Chant du Monde, LDZ-S 4326, face 2. Outre cette épopée, le disque comporte quelques séquences consacrées aux joueurs de « mvet » du Cameroun méridional. L'encart joint est indispensable pour la compréhension des enregistrements.

Qui sert de devise, de blason à Ondo :
« Sans neveu, ni oncle maternel,
Ondo tressaille, Ondo jubile, Ondo est dans la joie,
Et son épouse, fille de Ndôngô,
Éblouissante comme une pleine lune écarlate,
Vient de mettre au monde un enfant de sexe mâle. »
Nnômôngan écoutait toujours lorsque sonna
Un second indicatif tambouriné :
« Medan, l'affront sur le front,
Assis comme un grand en son trône de vaillance et de bravoure,
Noué comme le nœud, Medan,
Petit-fils d'Ekan-Nna-Me be'e,
Au-dessus de tous, car je fais un avec la fortune,
Ma femme, belle comme un lac,
Radieuse et vivifiante comme eau de source,
Vient de mettre au monde un enfant de sexe mâle. »

Nnômôngan était perplexe; c'est alors
Que retentit un troisième indicatif tambouriné :
« Tou-gou-dou-gou-dou-gou-dou-gou-dou »
« Depuis qu'il a élu domicile en ces lieux,
A l'orient de ses terres et de ses champs,
Sans ami, ni âme qui vive et qui aime,
Meye-me-Ngi, ayant hérité un tronc d'arbre
De son père, flottant sur l'abîme de la vie,
Sur l'abîme de l'onde où nage le poisson électrique,
Cet abîme d'où, un certain jour, il sortit
Une ample provision de sabres, de matchettes.
Mon épouse vient de mettre au monde un enfant de sexe mâle.
« Tou-gou-dou-gou-kpwo! »

Nnômôngan, le cœur battant la chamade, se dressa d'un bond,
Et, après avoir remis dans sa gibecière la pierre mystérieuse
Qu'il était allé chercher au séjour des morts,
S'en fut aussitôt chez Ondo et lui demanda :
« Pourquoi fais-tu battre ton tam-tam? »
— « Ma femme, lui répondit Ondo, vient de mettre
Au monde un enfant de sexe mâle. »
— « Conduis-moi, je l'ordonne, auprès de cet enfant. »
Quand ils furent à l'intérieur de la case,
Ils virent l'enfant qui pleurait : nyan-nyan-nyan-nyan.
Et s'adressant à la mère, Nnômôngan dit :
« Femme, tu es belle, en effet, fille de Ndôngô,
Tu es éblouissante comme une pleine lune écarlate;
Puis-je contempler ton illustre bébé? »

Nnômôngan prit l'illustre bébé dans ses bras,
Puis, se retournant vers le père il dit :

« Tu as souhaité que ton épouse ne portât jamais
D'enfant en son sein; ne savais-tu pas
Qu'un de ces jours, un illustre descendant devait
Naître à Engôñezok? Et tu oses prétendre, aujourd'hui,
Que cet enfant est le tien : je te dis que
Tu ravales notre race. » Alors Ondo s'excusa et dit :
« Pardonne-moi, en effet, j'ai tenu ces propos. »
Mais soudain, Nnômôngan plaça le bébé dans sa gibecière,
Et sortit un bijou de cuivre : à ce moment,
Le père de l'enfant prit peur et s'écria :
« Nnômôngan, où veux-tu conduire mon fils? » O sortilège,
L'ombre de Nnômôngan s'effaça et disparut comme un songe.

« Tou-gou-dou-gou-dou-gou-dou-gou-dou »
Ondo s'élança à sa poursuite
Mais ne put saisir l'ombre impalpable de Nnômôngan.
Il traversa la cour et ne vit personne.
Ondo s'éleva dans le ciel,
Chercha dans les nuages et ne vit toujours personne.
Nnômôngan, quant à lui, était déjà
Rendu à l'Orient, dans les sphères où s'allume
Le soleil de tous les jours.

Nnômôngan se rendit chez Medan Endôn.
Il enleva l'enfant de celui-ci et l'emporta dans sa gibecière.
Puis il s'enfuit chez Meye-me-Ngi. Il enleva le troisième bébé
Et l'emporta dans sa gibecière. Nnômôngan,
Le maître des initiations, s'éleva dans le ciel
Et s'en retourna chez lui. Il entra; puis il ferma
Sa porte, neuf fois, avec des cadenas, traversa
Une pièce obscure et parvint au bain magique,
Où baignent les mystères; il prit les trois bébés
Et les y installa : et, à nouveau il sonna du cor.
Après cela, il fit une invocation : « O vous les ancêtres,
Le pouvoir des mortels a des limites. O pères :
Mebe'e m'Ekan, Ngeme-Ekan, Oyônô-Ekan,
Les trois bébés attendent dans le bain des mystères;
Qui donc veillera sur eux? »

La harpe-cithare mvet se rencontre principalement dans le Sud du Cameroun, dans le Nord du Gabon et du Congo-Brazzaville, et en République Centrafricaine. Ce n'est pas toujours qu'elle sert à l'accompagnement de récits épiques. Elle peut accompagner simplement des mélopées ou des chants *. Une harpe-cithare, appelée « Mboko » par des habitants du Congo, a ceci de particulier qu'elle ne possède pas de caisse de résonance en demi-calebasse mais une sorte de natte de bambou tressée au niveau du chevalet.

* Le disque OCORA, SOR 3. *Musique bamoun*, propose par exemple, face A, plage 3, un « Chant de jeunes gens » où le « mvet » joue ce rôle de simple accompagnateur.

Enfin, il peut se trouver des harpes-cithares sans caisse de résonance, telles qu'en fabriquent parfois les *Pygmées* de la forêt tropicale *. Chez les *Fang* du Sud-Cameroun et du Gabon, la harpe-cithare mvet possède généralement quatre cordes. Soulevées du pétiole de palmier qui constitue la partie principale de l'instrument, ces cordes végétales passent sur un chevalet planté dans le pétiole à mi-distance des deux extrémités. Ainsi divisé en deux, l'ensemble des cordes fournit à chaque main quatre notes, auxquelles on donne parfois des noms précis. Voici, par exemple, les noms respectifs des sons du mvet *fang*, accordé pour accompagner l'épopée d'Akoma Mba :

— main gauche : Ekang Na (mi) – Na Mongöm (ré) – Evini Tsang (do) – Akoma Mba (la)
— main droite : Ntountoumou Mfoulou (do) – Engwang Ondo (si ou si b) – Medang Boro (la) – Medza Motougou (fa).

Les notes de la gamme occidentale indiquées entre parenthèses sont celles qui se rapprochent le plus des sons réels; elles restent toutefois très approximatives.

* « Harpe-cithare pygmée », *Musiques Centrafricaines*, OCORA, OCR 12, face B, plage 3, par exemple.

Pluriarcs

Parmi les autres instruments à cordes que l'on trouve en Afrique noire, il faut mentionner les pluriarcs.

Un pluriarc est constitué par une caisse de résonance dans laquelle sont encastrés des arcs en bois tendant des cordes. Le pluriarc est l'un des plus vieux instruments traditionnels; son existence apparaît déjà dans des récits de voyage datant du XVI^e siècle. Il est très certainement l'ancêtre de la harpe arquée « Ngombi » centrafricaine ou d'autres harpes similaires. Sa forme la plus évoluée, où les arcs sont, non pas séparés, mais unis par des liens en raphia, évoque très nettement le dessin d'une harpe, avec la seule différence que le plan des cordes ici n'est pas perpendiculaire à celui du dessus de la caisse de résonance. Le pluriarc est utilisé pour rythmer la marche à pied à travers la forêt; mais bien souvent, aussi, il accompagne les incantations des magiciens, et notamment des guérisseurs *.

* Les disques du coffret *Anthologie de la vie africaine*, Ducretet-Thomson, 320 C 126, face B, séquence 20, et 320 C 127, face B, séquence 4, ainsi que le disque *Musique kongo*, OCORA, OCR 35, face A, plage 5, donnent quelques exemples d'utilisation du pluriarc.

Arcs musicaux

Il existe diverses sortes d'arcs musicaux en Afrique noire : arc-en-terre, arc-en-bouche, arc à résonateur, sont les variétés qui ont été enregistrées jusqu'ici.

L'arc-en-terre se compose d'un bois flexible planté dans la terre, et tendant une corde qui vient se fixer à une planchette ou à une plaque d'écorce recouvrant un trou creusé dans la terre. Ce trou sert de résonateur. Lorsqu'on pince ou percute la corde unique de l'arc, le son semble

provenir du sein de la terre. Cette caractéristique explique l'emploi de l'arc-en-terre en magie *.

L'arc-en-bouche est un arc en bois, tendu d'une corde que l'on frappe avec une baguette. Le musicien fait passer la corde entre ses lèvres et, dès lors, la bouche sert de résonateur. Plus ou moins entrouverte, elle renforce ou diminue la puissance du son émis. La hauteur de celui-ci varie grâce à une touche tenue par la main gauche, par déplacement de sa position le long de la corde *. Parfois, dans un dialogue original où il tient les rôles des deux interlocuteurs, le musicien chante en s'accompagnant simultanément à l'arc-en-bouche *.

L'arc à résonateur est une variante de l'arc-en-bouche décrit précédemment, auquel on ajoute un résonateur en calebasse fixé vers le milieu de l'arc. Au Rwanda, cet instrument, appelé « Munahi », est assez répandu. On le rencontre également au Dahomey sous le nom de « Tiéporé ». On le retrouve à Madagascar dans l'arc « Jejolava * ».

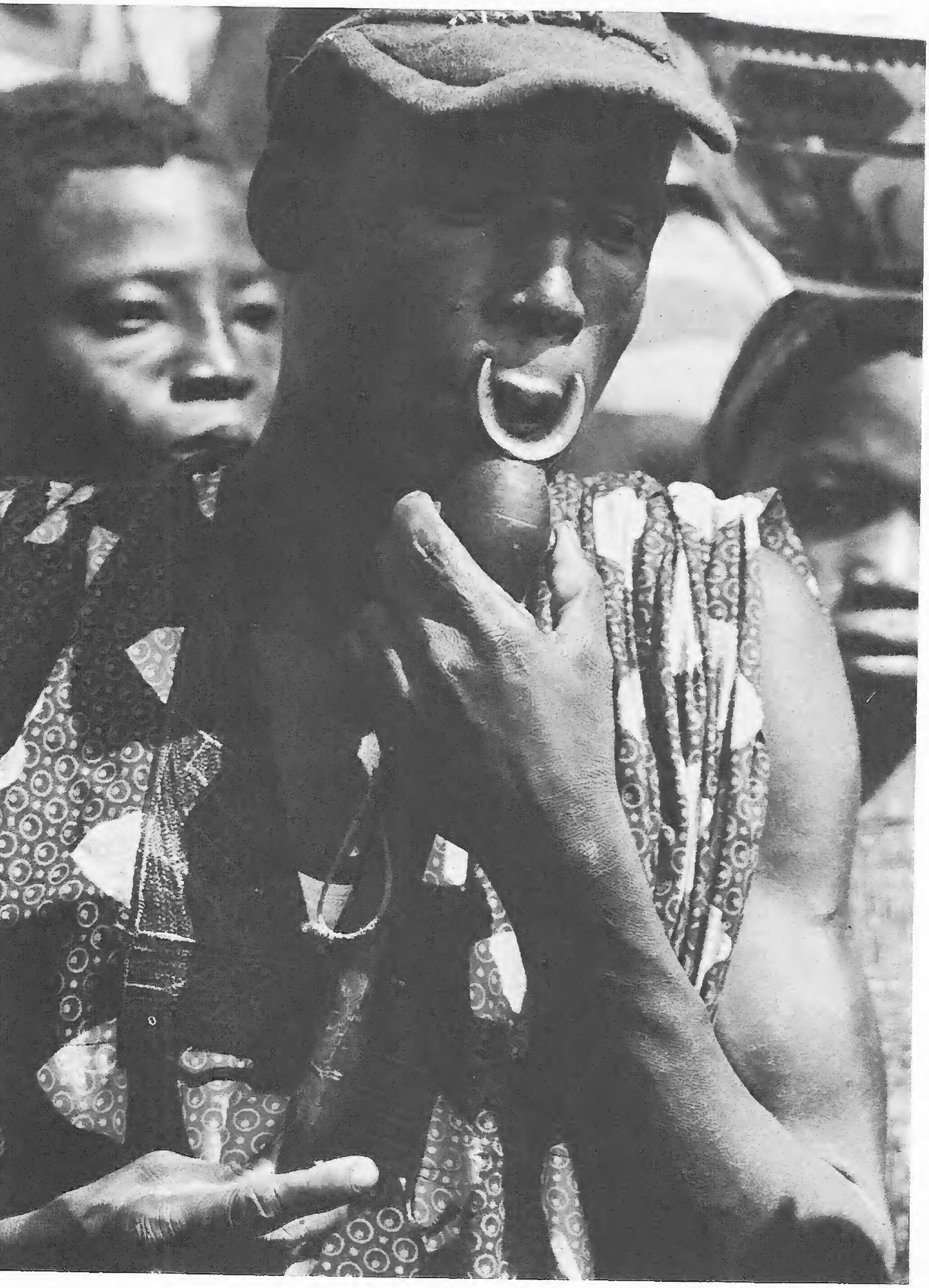
* *Anthologie*, Ducretet-Thomson 320 C 126, *op. cit.*, face A, séquence 10.

* *Musique d'Afrique occidentale*, Vogue Contrepoint Mc 20.045, face B, plage 3.

* *Afrique noire, panorama de la musique instrumentale*, Bam Ld 409 A, face B, plage 1, comporte un chant d'amour interprété de cette manière.

* *Musique du Rwanda*, Musicaphon Bm 30 L 2302, face B, plage 2, où le « munahi » accompagne un conte historique. *Musiques dahoméennes*, Ocora, Ocr 17, face B, plage 2. *Musique malgache*, Ocora, Ocr 24, face B, plage 6.

Arc-en-terre, à la voix étrange qui semble provenir du sein de la terre.

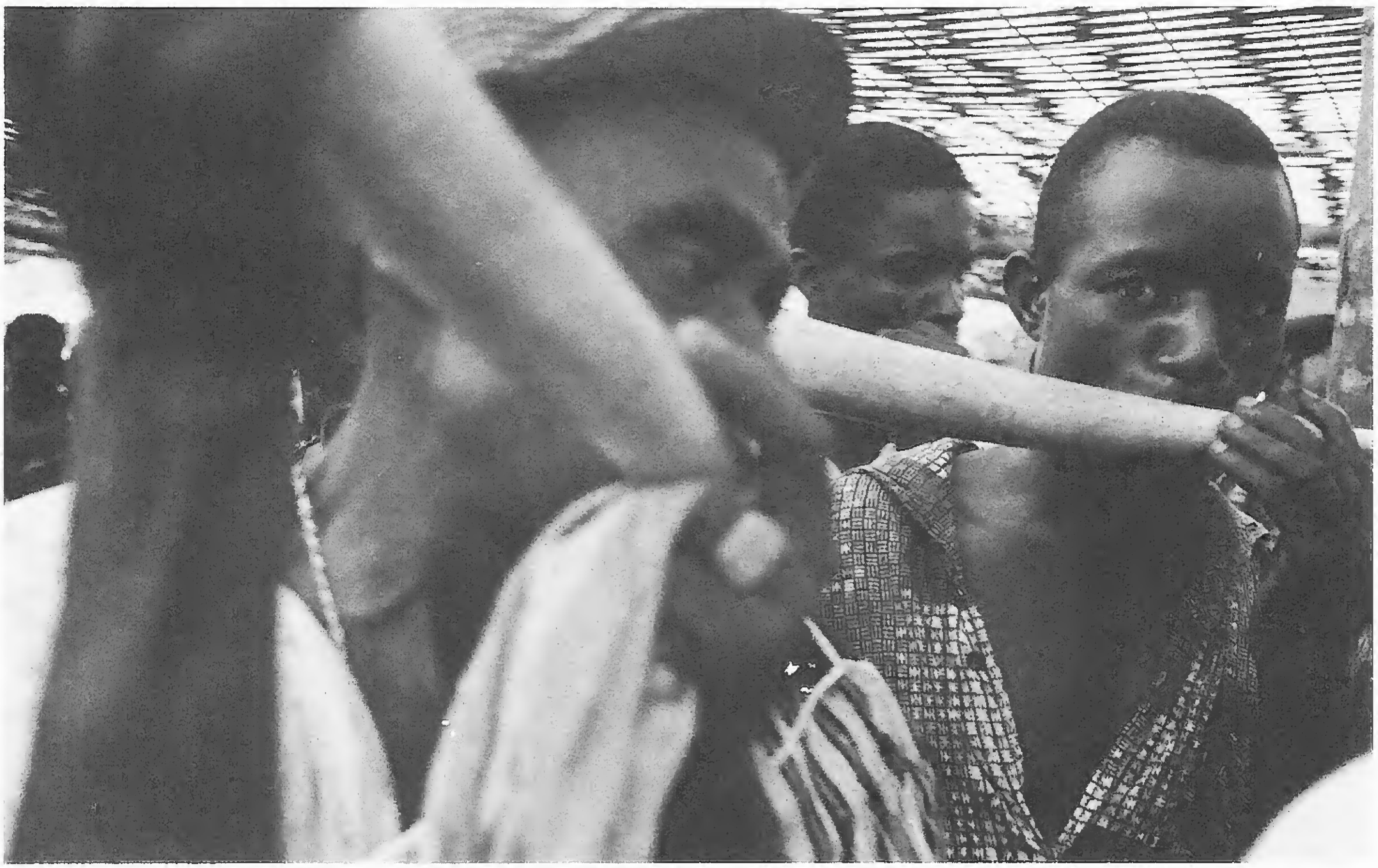


Sifflet à manche du Dahomey.

Trompes traversières en ivoire (Côte-d'Ivoire).

INSTRUMENTS A VENT ET A AIR

Le groupe des instruments à vent et à air est assez bien représenté en Afrique noire, bien que l'aire géographique de certains de ces instruments soit très limitée. Sifflets, mirlitons, flûtes, trompes et cornes, clarinettes, hautbois, se jouent dans une région ou dans une autre du continent. Une remarque à propos de ces instruments : nulle part on ne note la recherche d'une quelconque modification de leur timbre, contrairement à ce que l'on trouve sur d'autres familles organographiques. Le timbre bizarre d'un mirliton ne provient pas d'une recherche sonore, bien que son étrangeté reste l'élément même qui lui permet de jouer un rôle dans la musique et dans la société. Quant à la flûte, elle a ici une sonorité tout à fait semblable à celle des flûtes d'autres parties du monde. L'alghaïta a le timbre du hautbois, et rien n'est fait, aucun artifice n'est utilisé pour modifier ce timbre; de même, très souvent, les cornes et les trompes donnent des sons non altérés, contrairement à ce que l'on remarque à propos des luths pourvus de bruiteurs, ou de certains instruments à percussion auxquels sont ajoutés des résonateurs. Notons que ces cornes et trompes sont généralement travaillées avec soin et constituent souvent, sur le plan sculptural, de véritables objets d'art.



Mirlitons

On trouve des mirlitons dans bien des communautés africaines, où ils sont utilisés soit par les enfants dans leurs jeux, soit par les adultes dans la pratique de certains rites. Un mirliton utilisé dans des cérémonies rituelles par les *Dan*, peuple à cheval sur la frontière occidentale de la Côte-d'Ivoire avec le Libéria, a retenu l'attention de nombreux chercheurs et fait l'objet de plusieurs enregistrements. C'est un os creux d'oiseau, fermé d'un côté par une membrane faite de toile d'araignée. L'autre extrémité de l'os reste ouverte et c'est elle qu'on tient dans la bouche. Lorsque l'on parle ou que l'on chante avec l'os ainsi embouché, la membrane vibre et « masque » la voix. Il s'agit donc d'un masque acoustique. Le « masque Baëgbo », par exemple, est constitué par un ensemble de cinq jeunes gens jouant d'un mirliton de cette sorte. Ils se mettent ensemble et leur groupe est considéré comme un seul masque, un masque non vêtu, que les femmes ni les jeunes filles n'ont le droit de voir. Le *Baëgbo* ne se forme donc que la nuit, et en dehors du village. Autrefois, ce masque de mirlitons détenait un grand pouvoir. C'est à travers lui que l'on punissait l'homme ou la femme qui avait enfreint la loi ou manqué à son devoir envers la communauté. De nos jours, *Baëgbo* n'est, souvent, qu'un simple divertissement de jeunes gens *.

* « Masque Baëgbo », *La musique des Dan*, Musicaphon Bm 30 L 2301, enregistrement n° 12.

Sifflets

Parfois, on emploie des sifflets pour rythmer ou régler la danse. Leur emploi est toutefois limité du fait de leur inaptitude à émettre plus d'un son. Ils peuvent constituer un orchestre; chaque sifflet jouant une note à un moment déterminé, l'ensemble peut exécuter toute une ligne mélodique. La complexité d'une telle musique est d'ailleurs surprenante. D'autres fois, le sifflet est utilisé en même temps que la voix : le musicien chante un air et l'entrecoupe à intervalles réguliers par le son du sifflet. Cette pratique est très fréquente dans la musique des *Pygmées* *.

* *Musique des Pygmées babenzélé*, Musicaphon Bm 30 L 2003, face A, plage 1. Une femme *benzélé* chante, en s'accompagnant avec son sifflet, une musique annonçant le retour d'une chasse fructueuse.

* *Nomades du Niger*, Ocora, Ocr 29, face B, plage 4 : très ancienne évocation des ancêtres qui se joue d'ordinaire lorsque les troupeaux rentrent des pâturages. Cette musique est interprétée à la flûte dite « saréoua ».

Flûtes

Instrument des plus attachants, la flûte africaine joue une musique très accessible à l'oreille des non-Africains, grâce notamment à son timbre, le même que celui des instruments du type en usage sur tous les continents. Droite, oblique ou traversière (la flûte de Pan ne se rencontre pas en Afrique), elle est la compagne des bergers * et des vachers qui en tirent, en solo ou en duo *, des mélodies charmantes, tantôt lentes, tantôt vives et légères, des méditations philosophiques ou des airs satiriques *. Le nombre de trous varie de deux à six selon les régions. Ainsi, par exemple, au Nord-Cameroun, les *Fali* utilisent une flûte droite à entaille et à

* « Solo de flûte traversière « lontoré » », *Haute-Volta*, Ocora, Sor 10, face A, plage 5 enregistré en pays *boussancé;* « Duo de flûtes baoulé » (Côte-d'Ivoire), *Musique d'Afrique occidentale*, Vogue Contrepoint Mc, 20045, face B, plage 2.

* « La femme difficile », *Musique du Rwanda*, Musicaphon Bm 30 L 2302, face B, plage 1 : solo de flûte droite par un vacher.

Flûtes obliques jouées par des musiciens du Niger.

quatre trous appelée « Feïgam * ». Mais ce sont sans doute les bergers *peul* qui jouent la plus belle musique de flûte, bien que leur instrument reste des plus simples : une flûte taillée sommairement dans un roseau *.

Souvent, le duo de flûtes est une représentation symbolique du couple, origine de la vie, la musique produite étant considérée comme le fruit de cette union *. Il existe donc des flûtes mâles et des flûtes femelles, ces dernières généralement plus petites. Bien sûr, comme dans tout ménage, il arrive que l'homme et son épouse ne s'entendent pas. Une discussion peut alors surgir entre flûte mâle et flûte femelle. Ici toutefois, il n'y a point de mots aigres-doux mais bel et bien de la musique qui, malgré l'orage, n'en charme pas moins l'oreille *.

* *Musique fali, Nord Cameroun*, OCORA, SOR 9, face B, plages 1 et 4 : solo et duo de flûtes « feïgam ».

* « Deux airs de flûte peul », *Au cœur du Soudan*, Le Chant du Monde LD-S 8246, face B, plage 2. Musique de toute beauté malgré la mauvaise qualité de l'enregistrement.

* Voir plus loin (p. 99), à propos de la sanza « deza », cette même notion de musique considérée comme l'union de principes mâle et femelle, chaque note jouée étant en enfant qui naît.

* « La femme acariâtre », *Musique du Rwanda*, Musicaphon BM 30 L 2302, face B, plage 6 : duo de flûtes droites.

Trompe d'ivoire sculptée bamiléké *(Cameroun)*.

Enfin, la flûte peut, comme en Occident, être utilisée dans des ensembles instrumentaux. La plupart du temps, elle se distingue nettement des autres instruments grâce à son timbre si particulier qui en fait vraiment l'instrument le plus universel de la musique africaine *.

Trompes et cornes

Dans différentes régions du continent, on utilise aussi des cornes, des trompes, des défenses d'éléphant, pour produire des sons musicaux. La plupart des trompes sont naturelles; mais dans certaines contrées, on rencontre des trompes fabriquées à partir du bois ou d'un métal; c'est le cas des trompes « Kakaki » dont jouent les musiciens *haoussa* au Niger, en Nigeria, au Nord-Cameroun et au Tchad. De même on trouve chez les *Babembé*, au Congo, des trompes à figurations humaines, grands instruments à embouchure dorsale et à la base ouverte. Ces instruments à vent ont généralement un registre de sons extrêmement réduit, limité à une ou deux notes seulement. Au Dahomey, les *Berba* utilisent des trompes traversières en corne * qui comportent une ouverture latérale par laquelle on souffle et une ouverture située à l'extrémité opposée que l'on peut fermer avec l'index. Chez les *Baoulé* de Côte-d'Ivoire, la trompe « Awé » est la voix de Goli, le génie mâle, lorsqu'il sort de la forêt à l'occasion des funérailles d'un cultivateur *. Un orchestre de trompes a été enregistré chez les *Broto*, en République Centrafricaine. Il comprend quatre petites trompes en corne et huit grandes trompes en bois. La musique est une musique d'initiation *. A l'audition, elle rappelle un peu le jazz tel qu'on l'entendrait, par exemple, dans la section des cuivres de l'orchestre d'un Duke Ellington. Il y a d'abord une introduction, sorte d'appel lancé deux fois par une petite trompe, et auquel répond tout l'orchestre. Puis, une à une, les autres trompes font leur entrée. L'ensemble joue alors un certain temps, chaque instrument n'émettant qu'un son — c'est seulement grâce à la participation de chacune des trompes, que la ligne mélodique est concevable. Pour annoncer la fin du morceau, une trompe au son aigu se fait entendre pendant que les autres se taisent; l'orchestre tout entier répond à la trompe solo; enfin, un deuxième appel suivi d'une réponse de l'ensemble, termine le morceau.

Les trompes « Truta » des *Dan* (en langue *dan*, le mot « tru » veut dire trompe) ressemblent à celles du Congo mentionnées plus haut, puisqu'elles sont, elles aussi, en ivoire. Les truta sont des trompes traversières jouant à plusieurs, et dont la musique consiste en l'émission successive des notes respectives. Un orchestre de telles trompes a été enregistré *. Il comprend six trompes traversières de cinq tailles différentes. La plus grave et la plus aiguë ont deux notes, les autres n'en émettent qu'une seule. Autour des musiciens, des danseurs chantent des

* « Orchestre de flûtes du chef », *La musique des Sénoufo*, Musicaphon BM 30 L 2308, face A, plage 4, avec deux flûtes traversières à trois trous « mana » et deux tambours d'aisselle « tama ».

* *Afrique noire, panorama de la musique instrumentale*, BAM LD 409 A, face B, plage 7 : musique à l'occasion de funérailles. Voir aussi *La musique des Sénoufo* (Côte-d'Ivoire), Musicaphon BM 30 L 2308, face A, plage 7, et *Musique kongo*, OCORA, OCR 35, face B, plage 1.

* *Musique baoulé*, OCORA, SOR 6, face A, plage 3 : sortie du génie « Goli ».

* *Musique centrafricaine*, OCORA, OCR 43, face A, plage 4.

* *La musique des Dan*, Musicaphon BM 30 L 2301, enregistrement n° 13.

airs déterminés, ou prononcent des noms, ou récitent certains proverbes, tout cela pour appeler telle ou telle musique que les trompes se mettent alors à jouer comme pour répondre à l'invitation des danseurs. Autrefois, de tels orchestres de trompes d'ivoire truta appartenaient seulement aux chefs, et jouaient une sorte de musique de cour en leur honneur. Ils servaient aussi pour encourager des guerriers partant pour le combat, ou pour les saluer dignement lorsqu'ils rentraient victorieux.

Un autre orchestre de trompes a été enregistré chez les *Babembé*, au Congo. Il est constitué de quatre trompes à figurations humaines qui représentent chacune un personnage : le père, la mère, la fille, le fils. Les trois premières trompes sont tenues verticalement, la quatrième horizontalement. La musique jouée par cet orchestre est liée au culte des ancêtres *.

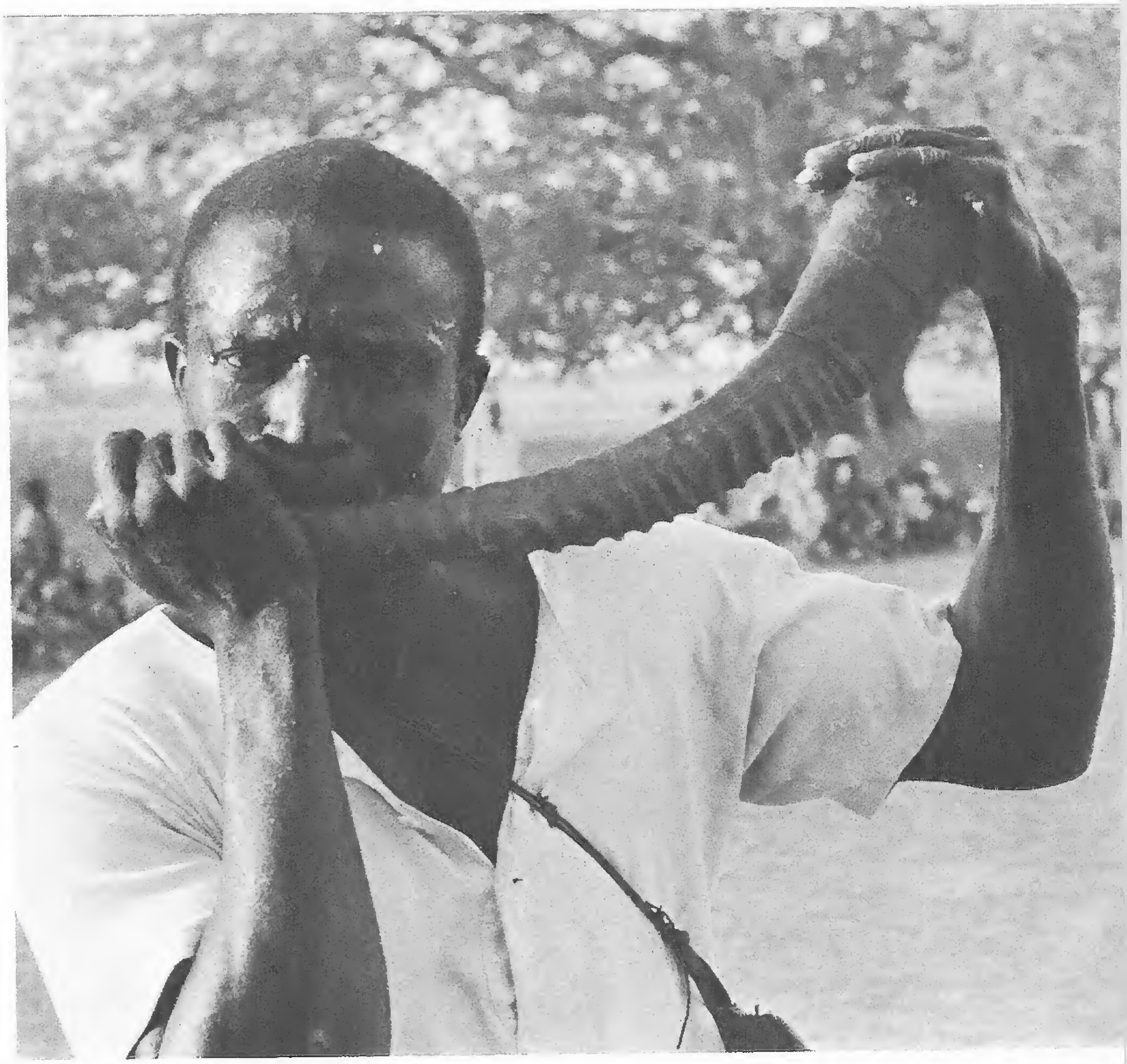
* *Musique kongo*, OCORA, OCR 35, face B, plage 4.

Trompes babembé *à figuration humaine (Congo).*

En Afrique de l'Ouest, on rencontre de nombreuses autres variétés de trompes. La calebasse est le matériau le plus couramment utilisé pour leur fabrication. Ainsi, par exemple, au Nord-Cameroun et dans le Sud-Ouest du Tchad, on connaît une trompe appelée « Hou-hou » dont les musiciens se servent tantôt comme d'un véritable instrument de musique dans lequel ils soufflent pour produire des sons au moyen des lèvres jouant le rôle d'anches, tantôt comme d'un simple porte-voix. Le hou-hou * comprend un long tuyau en calebasse, fixé à un pavillon, également en calebasse. Souvent, le musicien en joue en le tenant d'une main, tandis que de l'autre il agite un grand hochet en calebasse. Ce n'est cependant pas là une règle générale.

Parfois, au pavillon en calebasse, on fixe un tuyau en corne ou en bois. La trompe, droite ou traversière, peut être pourvue d'une sorte d'appen-

* *Anthologie de la musique du Tchad, op. cit.*, OCORA, OCR 37, face A, plage 5 : célébration des funérailles d'une guérisseuse.



Corne d'animal convertie en trompe traversière.

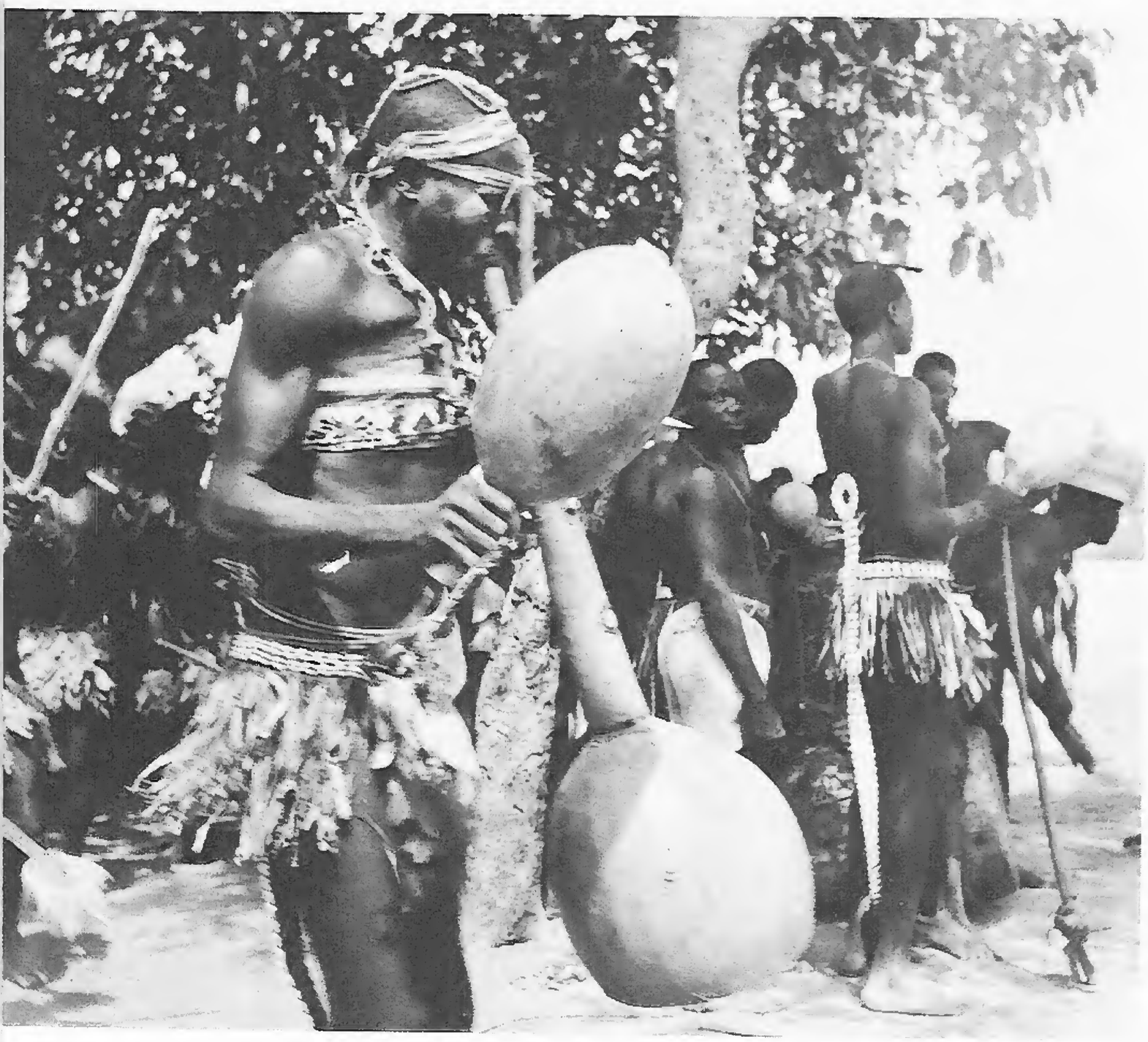
dice, petit tuyau supplémentaire qui communique avec le tuyau principal au niveau de l'embout. On bouche et on ouvre alternativement ce tuyau supplémentaire avec le doigt en cours de jeu. Le tuyau principal peut d'autre part être muni d'un ou de plusieurs mirlitons, témoins de cette recherche du timbre si caractéristique de la musique africaine et dont nous avons parlé au cours des pages précédentes.

Chez les *Toupouri*, du Sud-Ouest du Tchad — cette région s'appelle le Mayo-Kebbi — on peut entendre, à l'occasion des récoltes, des orchestres de trompes comprenant jusqu'à dix instruments à vent, de factures diverses *.

* *Anthologie de la musique du Tchad*, OCORA, OCR 37, face B, plage 2.

Kakaki

Une trompe artificielle, le Kakaki, surtout jouée par les *Haoussa*, se rencontre au Niger, au nord du Nigeria, au Tchad et au nord du Cameroun. C'est une trompe en fer blanc dont la longueur peut atteindre 3 m. Elle est faite de deux parties distinctes s'emboîtant l'une dans l'autre : un pavillon conique, de 10 à 15 cm de diamètre et d'environ 50 cm de haut, et le corps de la trompe, cylindrique, de 2 à 3 cm de dia-



Trompe en calebasse « Houhou » (Nord-Cameroun).

Musicien du Tchad jouant de la trompe en calebasse « Houhou ».

mètre, qui se termine par une embouchure de 5 à 10 cm de diamètre. Le kakaki est assez impressionnant, à la fois par sa taille et par son timbre éclatant. Il ne peut cependant pas jouer en soliste, vu ses ressources limitées : il ne produit guère que deux sons formant un intervalle de quinte, et c'est seulement pour renforcer de sa voix majestueuse les orchestres qu'il est utilisé. Chez les *Haoussa*, les instruments à vent sont joués, à quelques rares exceptions près, uniquement en l'honneur des grands dignitaires et surtout des hauts fonctionnaires du gouvernement traditionnel. Au Nigeria, ce gouvernement traditionnel n'a pas été aboli ni remplacé par les nouvelles institutions nationales : le pays *haoussa*, dans le Nord, reste divisé en émirats dirigés par les émirs. Le sultan est le supérieur de tous les émirs, et la fanfare qui joue en son honneur est composée des meilleurs musiciens du pays. Une telle fanfare sert parfois à adresser un salut à l'émir au lever du jour, salut qui sert en même temps de réveil pour la population *. Quant à sa composition, elle est évidemment variable mais peut, par exemple, se présenter comme cette « Fanfare pour le sultan de Sokoto » (Nigeria) où entrent trois kakaki, trois alghaïta (hautbois à une seule anche) et des tambours *.

* *La musique haoussa*, Musicaphon BM 30 L 2306, face B, enregistrement n° 8 : fanfare de l'émir de Zaria (Nigeria).

* Même disque, face B, enregistrement n° 7 : fanfare pour le sultan de Sokoto (Nigeria).

Alghaïta

Habituellement, les orchestres *haoussa* comprennent deux kakaki, un alghaïta, et une section rythmique plus ou moins importante. L'alghaïta est un hautbois conique démontable, qui se compose de deux parties reliées par une toute petite chaîne : un tube métallique portant l'anche et s'emboîtant dans un corps en bois recouvert de cuir. Le corps, percé de quatre trous, s'élargit à sa base en forme de pavillon. L'anche est en roseau; elle s'adapte à la partie supérieure du tube métallique, juste au-dessus d'un petit disque en fer soudé au tube. Lorsque le musicien enfonce l'anche dans sa bouche, ses lèvres viennent buter contre ce petit disque, ce qui favorise l'herméticité du véritable réservoir d'air constitué alors par la cavité buccale. La technique d'émission vise à produire un son continu, interrompu seulement si le musicien le désire lui-même, mais dont la continuité ne dépende pas de la respiration. Le musicien gonfle démesurément les joues après avoir emmagasiné une grande quantité d'air pour commencer à jouer. Dès lors, le disque à la base de l'anche aidant, l'air est dosé dans le hautbois de telle sorte qu'il en reste toujours dans la cavité buccale tandis que, par ailleurs, une aspiration simultanée par le nez en maintient un volume presque constant dans la bouche. Le résultat, c'est que grâce à ce système, l'alghaïta peut jouer des heures durant sans discontinuer, à la manière d'une cornemuse. On remarquera cette caractéristique dans la plupart des enregistrements d'alghaïta.

On remarquera également l'étonnante volubilité des improvisations,

Joueur de hautbois alghaïta.

bien servie au sein de l'orchestre par un appréciable mordant de l'instrument. L'alghaïta peut, en effet, se faire entendre même lorsqu'il est placé dans des ensembles instrumentaux comprenant de bruyantes percussions. A Dosso (Niger), dans la cour du palais et en présence du djermokoy (roi *djerma*) lui-même, a été enregistré un chant de louange *haoussa* à l'adresse du djermokoy *. Accompagné à l'alghaïta, ce chant est exécuté par l'un des griots que le djermokoy, comme tous les hauts personnages de la société *haoussa* ou *djerma*, attache à sa personne.

Mais c'est naturellement dans des ensembles que ressortent au mieux les possibilités de l'alghaïta et la virtuosité avec laquelle les artistes noirs en jouent. Souvent joint à trois tambours, il parvient à tenir le rôle prépondérant, qu'il s'agisse d'improvisations d'une rare variété ou d'une musique pour la danse *. Chez les *Djerma*, il est de dimensions plus grandes que dans d'autres ethnies, d'où sa sonorité plus grave et encore plus puissante *. La virtuosité du joueur de ce hautbois africain est telle qu'il parvient même, grâce à un système d'équivalences phonétiques, à transmettre à l'aide de son instrument des messages que les initiés comprennent et peuvent traduire en clair.

Orchestre comprenant des flûtes, des alghaïta, des kakaki et des tambours.

* *Afrique noire, panorama de la musique instrumentale*, BAM LD 409 A, face B, plage 9.

* *Niger, la musique des griots*, OCORA, OCR 20, face B, plages 4 et 7.

* Même disque, face A, plage 3. L'orchestre *djerma* se compose, lui aussi, d'un alghaïta et de trois tambours.

Clarinettes en tige de mil.

Clarinettes

Deux sortes de clarinettes présentent un certain intérêt, ce sont : la clarinette *peul* « Bobal », et la clarinette idioglotte « Papo » (au Dahomey) ou « Boumpa » (Haute-Volta). Le « Bobal » est une simple tige de mil fendue à une de ses extrémités *. Quant à la clarinette « Boumpa », qu'utilisent les *Boussancé* de Haute-Volta, et qui s'appelle « Papo » chez les *Dendi*, au Dahomey, c'est une tige de mil près de l'extrémité de laquelle on ménage une anche battante, tandis que l'autre extrémité est pourvue d'un trou latéral. A chaque bout de la tige, on fixe une petite calebasse percée de plusieurs trous. En soufflant et aspirant alternativement au niveau de l'anche libre, le musicien met en vibration la colonne d'air contenue dans la tige; en même temps, il agit sur le trou latéral qu'il bouche ou débouche avec son pouce. Les calebasses aux extrémités de la tige modifient légèrement le timbre et le volume sonore de l'instrument. Voici une « clarinette » dont la sonorité rappelle en fait le saxophone. Le papo a des possibilités susceptibles de le sortir peut-être un jour du cadre extrêmement réduit où il est employé actuellement. Sa musique est surprenante de beauté et de simplicité *.

* *Haute-Volta*, OCORA, SOR 10, face A, plage 6.

* Même disque, face A, plage 4, et *Afrique noire, panorama de la musique instrumentale*, BAM LD 409 A : plusieurs exemples.

Clarinette « Boumpa » de Haute-Volta, ou « Papo » du Dahomey.

INSTRUMENTS A LAMES

Deux instruments à lames sont utilisés dans les musiques négro-africaines; ce sont : la « Sanza », instrument à lamelles pincées, et le « Xylophone », dont on frappe les lames.

De la sanza, quelques musicologues prétendent qu'elle est « la seule invention attribuable aux Noirs d'Afrique ». Nous n'avons pas l'intention de placer des affirmations sur un plan aussi catégorique, notre propos n'étant pas, à proprement parler, la découverte de l'origine des instruments de musique de l'Afrique. C'est du moins un fait remarquable, que la sanza se retrouve dans des régions parfois très éloignées les unes des autres sur le continent. Elle ne porte pas partout le même nom, mais même lorsque sa présentation extérieure est différente, son principe et sa technique restent les mêmes où que l'on aille.

Sa forme la plus courante est celle d'un parallélépipède rectangle en bois de 25 cm de long, 15 de large et 6 de haut environ, ces dimensions étant les minima pour de tels instruments. On rencontre en effet des sanza beaucoup plus grosses, auxquelles est généralement dévolu le rôle de fournir des basses dans des ensembles instrumentaux. La caisse sonore peut être d'un seul tenant : pièce de bois creusée intérieurement et portant, soit à l'avant, soit à l'arrière, un orifice servant de rosace; cette caisse peut également être l'assemblage de plusieurs pièces de bois, de bambou, ou de sections de pétiole de palmier.

Sur la table d'harmonie, on fixe des lamelles qui peuvent être en bambou, ou en écorce de pétiole de palmier, quelquefois en métal. Ces fines lamelles sont maintenues à l'arrière d'un chevalet par une attache qui est, soit la même pour toutes, soit individuelle pour chaque lamelle. Après leur passage sur le chevalet, elles présentent, au-dessus de la rosace, des extrémités dont la partie inférieure est alourdie plus ou moins par un grain de résine que l'on y a collé. On accorde l'instrument suivant des critères variables d'un groupe ethnique à l'autre, en gardant des longueurs de lamelles différentes. On tient la sanza dans les deux mains, et l'on pince l'extrémité des lamelles à l'aide des pouces ou des index. Le son produit est agréable, la sonorité de l'instrument dépendant de la matière de ses lamelles, ainsi que de la quantité de résine collée à leur extrémité. Tel se présente le « petit piano africain », ainsi que l'appellent certains. Dix, seize, vingt, vingt-six, et quelquefois même jusqu'à trente lamelles lui donnent des possibilités musicales complétées par celles d'autres instruments analogues : souvent, les sanza se jouent par deux ou trois. Les grosses sanza, toutefois, considérées comme des instruments rythmiques à son variable, ne comportent généralement pas plus de cinq lamelles.

« Sanza », « Sanzi », « Sanzé », « Sanzo », il s'agit toujours du même instrument, qui s'appelle aussi « Likembé » ou « Gibinji », au Congo ; « Timbili », chez les *Vute* (ou *Babuté*) du Cameroun, ou « Deza », chez les *Lemba* du Transvaal, en Afrique du Sud, tandis qu'en Haute-Volta, les *Boussancé* le nomment « Koné ». Nul doute qu'il existe d'autres appellations de la sanza en Afrique.

Instrument des nuits de veille, jouant une musique de délassement ou destinée à « faire passer le temps plus vite » — beaucoup des gardiens de nuit chargés de la surveillance des magasins au quartier commercial de toutes les villes africaines se servent d'une sanza, « pour tuer le temps », — la sanza est également appréciée par tous ceux qui ont une longue marche à pied à faire sur les pistes forestières conduisant d'un village à un autre très éloigné : elle est l'amie du marcheur *. Elle peut jouer seule, accompagner la voix ou un chœur, ou encore faire partie d'un orchestre. Un très bel enregistrement de sanza « Koné », réalisé en pays *boussancé* (Haute-Volta) *, fait irrésistiblement penser à certains aspects du jazz moderne, à la fois par les rythmes qui se succèdent et par le phrasé, la polyphonie, la sonorité même, qui rappellent le vibraphone d'un Milt Jackson. Un duo de xylophone et sanza, musique *bagandou* de la Répu-

* *Musique kongo*, OCORA, OCR 35, face A, plage 6.

* *Haute-Volta*, OCORA, SOR 10, face B, plage 5.

Sanza « Koné » de Haute-Volta.

blique Centrafricaine, et un chant satirique avec accompagnement de sanza, lui aussi enregistré en Centrafrique *, donnent une idée des combinaisons qu'il est possible de réaliser avec ce petit instrument.

Mais la sanza n'est pas seulement un instrument de délassement. Dans certaines régions, elle joue un rôle de symbole très important qu'il ne nous est pas permis de passer sous silence. Chez les *Lemba*, ethnie *bantou* du Transvaal, la sanza « Deza » est un objet sacré. Il représente les ancêtres *lemba*, et permet de susciter leur incarnation en des médiums — des danseuses, par exemple. Sa musique, aussi bien que son aspect et les matériaux entrant dans sa fabrication, sont régis par des lois initiatiques précises, en rapport étroit avec le mythe du python. L'une des manifestations de ce mythe est le *Domba* ou danse du Python, « rite de fertilité, à l'occasion duquel jeunes gens et jeunes filles, frais émoulus de leurs écoles de puberté respectives, se réunissent afin de suivre ensemble une instruction commune les préparant au mariage ». Au cours de cette danse, l'instructeur des jeunes gens et des jeunes filles chante, tandis que les novices enchaînent leurs bras et dansent en simulant les mouvements lents du python — le python qui se déroule. En effet, dans cette société, le python est lié directement à la fertilité des femmes : une femme stérile porte autour du cou et des reins une peau de python, dans l'espoir de devenir féconde. A ceci se rattache une légende dont la version la plus courante est la suivante :

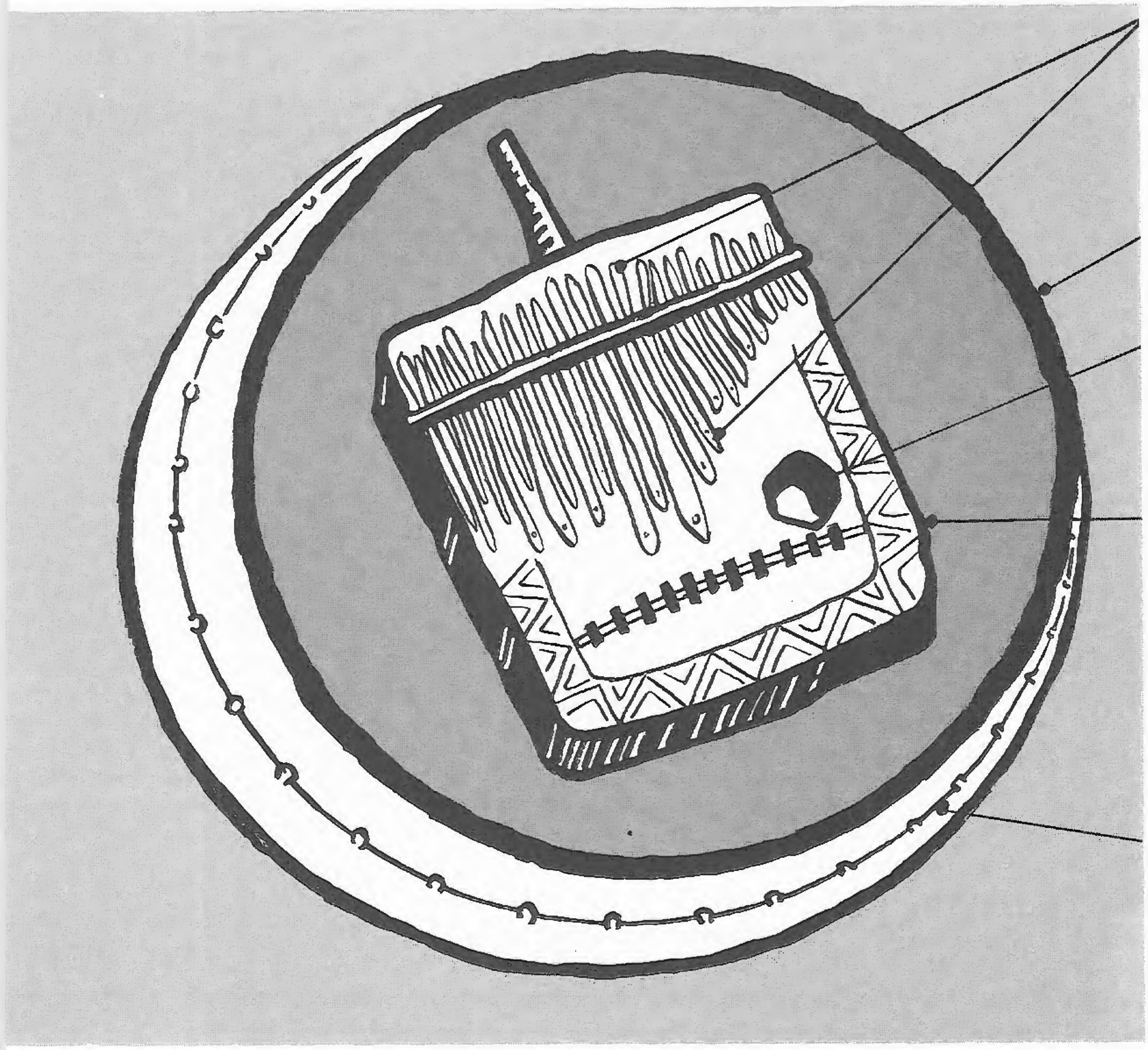
« Le python prit pour épouse une deuxième femme qui ne savait pas qu'il était un python. La nuit, elle sentait une chose froide se glisser auprès d'elle, mais lorsqu'elle demandait ce que c'était, le python lui disait de se taire. Le jour, elle allait cultiver les champs en compagnie de la première femme. Curieuse de voir son mari, elle cherchait à retourner au village, mais la première femme l'en empêchait. Un jour, cependant, sous prétexte d'avoir oublié sa bêche, elle retourna au village et vit assis, dans la cour des hommes, le python qui fumait tranquillement. Celui-ci, furieux d'avoir été vu par elle, s'enfuit et disparut dans les profondeurs du lac Fundudzi. Et la pluie ne tomba plus; les récoltes se desséchèrent; une grande famine régna dans le pays et partout les sources tarirent. Alors, on consulta les osselets de divination qui révélèrent que la disparition du python était cause du malheur : il réclamait sa jeune femme et désirait qu'elle vînt le rejoindre au fond du lac Fundudzi. Aussitôt, on réunit tout le peuple tandis que les jeunes filles de la famille royale préparaient la bière rituelle, le *mpambo*. Lorsque le *mpambo* fut prêt, tout le monde descendit vers le lac, les hommes dansant et jouant le *tshikona*, invocation aux ancêtres de la tribu, les femmes portant le *mpambo*. La jeune femme du python était cachée au milieu de cette foule et n'entendait rien d'autre que le son des flûtes « Tshikona ». Arrivé au lac, on offrit en propitiation la bière *mpambo* au python, puis la jeune femme, tenant la calebasse de bière dans les bras, entra dans l'eau et

* « Musique bagandou », *Musique centrafricaine*, OCORA, OCR 43, face A, plage 1, et un chant satirique : « Si tu ne veux plus de moi, eh! bien, va-t-en! », même disque, face B, plage 6. Voir aussi *Chants et danses de la forêt centrafricaine*, Harmonia Mundi HMO 30.733, face B, plage 2, et *La musique des Dan*, Musicaphon BM 30 L 3201, face A, plage 7.

disparut dans les profondeurs du lac rejoindre son mari. Alors, la pluie tomba. »

C'est ainsi que chaque année une jeune fille *lemba* doit disparaître dans le lac Fundudzi, dans le Nord du Transvaal, pour rejoindre le python et ramener la pluie. Ce sacrifice ne semble pas avoir été aboli jusqu'à ce jour.

L'initiation au rite *Domba* est donc de la plus haute importance pour les gens de la tribu *lemba*. Tout initié qui aura dansé pendant plusieurs mois la danse du python, danse imitant le déroulement du python, et en chantant : « Tharu ya Mabidighami » (« le python se déroule »), et qui aura appris les lois du *Domba*, connaîtra le mythe d'origine : « A l'origine, tous les hommes et toute la création étaient assis dans le ventre du Python; celui-ci, un jour, les vomit. »



Lamelles de la sanza, représentant les hommes assis à l'intérieur du ventre du Python (22 notes).

Calebasse, matrice de la femme.

Rosace de la sanza, représentant la jeune fille défiorée.

Sanza fixée à l'intérieur d'une calebasse. Ce cadre représente les femmes venues assister à l'accouchement de la jeune femme (pincer les lamelles, c'est créer; le son est l'enfant qui naît).

Ficelle entourant la calebasse et représentant la peau du Python encerclant le village.

Sanza « *Deza* » *des* Lemba *du Transvaal.*

Or la sanza « Deza », fixée à l'intérieur d'un résonateur hémisphérique en calebasse, représente précisément, avec ses vingt-deux lamelles, la création tout entière et les hommes, assis dans le ventre du python. Lorsqu'on frappe les notes de cet instrument, et que le son est produit, il s'agit en réalité d'un acte de création : la naissance d'un enfant qui pleure, le cadre en bois représentant les femmes venues assister à cette naissance. Et tout, dans le « Deza », a une signification symbolique : la calebasse servant de résonateur est la matrice d'une femme; le son est, comme nous l'avons dit, l'enfant qui naît; on entoure la calebasse d'une ficelle qui représente la peau du python encerclant le village; les lamelles sont les gens assis à l'intérieur du python : huit hommes (les notes aiguës), sept vieilles femmes (les notes graves) et sept jeunes femmes procréatrices représentées par des lamelles en cuivre, le cuivre étant le métal de la femme (le rouge est féminin chez les *Lemba*); l'orifice dans la caisse sonore rectangulaire représente la jeune fille défloree, etc.

Ainsi donc, la sanza « Deza », non seulement représente en tant qu'instrument de musique la création du son et le perpétuel renouvellement de la création vomie par le python, elle reflète aussi la structure même de la société et ses lois, des lois enseignées par « Mwari », le Dieu créateur, aux premiers hommes qui jouaient de la sanza « Deza ». Pour les *Lemba*, la sanza « Deza », est tout simplement synonyme de la vie *.

* Cf. Jacqueline Roumeguère-Eberhardt : *Pensée et société africaines*, « Essai sur une dialectique de complémentarité antagoniste chez les Bantu du Sud-Est », Paris, Mouton et Cie, 1963.

Xylophone

Il n'est pas beaucoup de pays d'Afrique noire où l'on ne rencontre cet instrument, à certains égards aussi représentatif de la musique négro-africaine que le tambour. Avec ou sans résonateurs, il comprend toujours des lames en bois, que l'on frappe à l'aide de mailloches elles-mêmes en bois, dont l'une des extrémités est une boule de caoutchouc ou de cuir. Le bois utilisé est variable suivant les régions et selon la sonorité désirée : bois tendre et léger au son presque mat, bois dur à la sonorité cristalline, il n'y a pas, à proprement parler, de loi précise dans le choix des matériaux. Le nombre de touches est très variable, lui aussi; le minimum en est de trois, mais il existe des xylophones qui comportent jusqu'à dix-sept lames — par exemple, chez les *Bapendé* du Congo. La forme la plus simple est le « xylophone sur jambes », qui consiste en trois ou quatre lames de bois posées transversalement sur les deux jambes écartées. Souvent, les joueurs de xylophone sur jambes s'asseyent sur un mortier en bois ou tout autre grand récipient qui sert alors de caisse amplificatrice de son. Cette pratique se rencontre fréquemment dans le Nord du Togo, en pays *kabrè* où les lames du xylophone sont ordinairement quatre ou cinq tiges de ronier séchées *.

* « Rythme pour pileuse de mil », *Musique kabrè du Nord-Togo*, OCORA, OCR 16, face A, plage 3.

Le xylophone sur troncs de bananier se rencontre dans le Sud-Ouest du Cameroun et dans d'autres régions de l'Afrique centrale. Deux lon-

gues tiges de bananier sont posées à même le sol et servent de supports à une quinzaine de lames de bois. Ce long clavier est généralement confié à deux ou trois musiciens jouant simultanément tandis qu'un homme, spécialement chargé de veiller au bon déroulement de l'exécution musicale, se tient face aux musiciens et remet à leur place les lames parfois écartées de leur position initiale par la percussion. L'instrument fait partie d'un orchestre de danse traditionnelle qui comprend en outre des mirlitons, des sifflets, des tambours et d'autres instruments rythmiques. Une fois la danse terminée, on enlève les lames du xylophone et l'on range les troncs de bananier en un lieu frais qui les conserve en bon état pour une autre séance. Les *Azandé* de République Centrafricaine appellent cette sorte de xylophone « Kponimbo ». Un « Kponimbo » a été enregistré accompagné par un tambour à deux peaux et jouant une musique de divertissement, *gbwenlèn*, qui, à d'autres moments, peut servir de musique de danse *.

Xylophones et tambours sénoufo *(Côte-d'Ivoire)*.

* *Afrique noire, panorama de la musique instrumentale*, BAM LD 409 A, face A, plage 1.

Xylophone sur troncs de bananier (République Centrafricaine).

Le xylophone sur jambes et le xylophone sur troncs de bananier ne sont cependant pas les représentants les plus connus de cette famille d'instruments. Ce sont les « Balafons », xylophones portatifs ou non, à résonateurs en calebasse, que l'on rencontre le plus fréquemment. Les calebasses formant caisse de résonance sont plus ou moins volumineuses selon qu'elles doivent amplifier les notes graves ou aigues. Elles sont fixées au-dessous des lames qui, elles-mêmes, sont retenues sur un cadre rectangulaire par une corde enfilée de l'une à l'autre. Chaque calebasse porte un orifice fermé à l'aide de résine par un mirliton qui peut être un cocon d'araignée, ou une peau mince de poisson, de serpent, ou d'aile de chauve-souris. Ces mirlitons donnent aux balafons un timbre particulier que l'on ne retrouve guère sur le même type d'instruments dans les musiques africaines de l'Amérique du Sud. Il faut en effet rappeler que c'est le xylophone africain qui a donné naissance à la marimba d'Amérique latine; le grand xylophone à dix-sept lames des *Bapendé*, au Congo, s'appelle « Madimba », ce qui ne laisse que fort peu de doute sur l'origine de l'instrument latino-américain. En outre, les musiciens de certains pays, jouant du balafon, portent aux bras des sonnailles métalliques qui ajoutent leur tintement à l'exécution musicale *.

* Excellent exemple dans un enregistrement de xylophones *malinké*. (Guinée), même disque, face A, plage 4.

Xylophones voltaïques au clavier incurvé. Des calebasses constituent la caisse de résonance de l'instrument.

Au reste, les enregistrements ne manquent pas qui vont du solo à l'orchestre de xylophones, tels qu'il s'en trouve dans diverses régions d'Afrique noire *, en passant par toutes sortes d'intéressantes combinaisons : duo de xylophone et sanza où les deux instruments se marient parfaitement et produisent simultanément des effets rythmiques souvent inattendus dans l'exécution d'une très belle musique *bagandou* (République Centrafricaine) *; excellent duo de xylophone et kora jouant une musique sénégalaise *; ou encore ce duo entre la voix humaine et le xylophone exécuté par un musicien aveugle de Haute-Volta, extraordinaire virtuose et chanteur *.

Autrefois, dans certaines régions d'Afrique les xylophones étaient utilisés comme instruments faisant partie intégrante de rites divinatoires. Le xylophone, accompagné par un petit tambour en bois sans membrane, servait de soutien aux chants du féticheur pendant la recherche d'un coupable ou la guérison d'un malade. De nos jours, les balafons jouent le plus souvent pour animer les fêtes et il n'est pas rare de voir, sur la grand'place du village, ou sur la place du marché de la ville, de grands rassemblements de personnes autour de joueurs de balafons, pour le seul plaisir de la danse.

Au cours de telles séances, il est d'usage, chez certains peuples d'Afrique équatoriale, de mettre en vedette deux ou trois très jeunes filles dansant avec l'élégance, la grâce et la technicité d'étoiles confirmées. C'est la danse *mendjang* des *Fang* du Sud du Cameroun et du Nord du Gabon. Le rôle prépondérant laissé à des petites filles rappelle qu'autrefois c'étaient surtout les *Pygmées* — gens de petite taille — qui savaient le tenir. Mais l'intérêt de cette danse se trouve aussi dans l'utilisation de l'instrument lui-même : on lui demande de « savoir converser » avec les jeunes danseuses-étoiles. L'orchestre *mendjang* chez les *Fang* comporte toujours quatre ou cinq xylophones, parfois davantage. Des instruments rythmiques peuvent être ajoutés à l'ensemble : cloches de fer simples ou doubles, hochets, etc. L'ensemble des xylophones forme un clavier de trente à quarante lames de bois couvrant une étendue de plus de trois octaves. Voici donc l'orchestre, voilà d'autre part les jeunes danseuses. La place du village est couverte de monde. Un des xylophones, habituellement celui du chef du groupe, joue un prélude de courte durée, destiné à demander à l'assistance de faire silence, et à dire aux danseuses de se tenir prêtes. Aussitôt après, commence, entre l'instrument et les danseuses, une conversation dont l'exemple suivant a été rapporté de chez des *Fang* du Gabon, par M. Herbert Pepper * :

Xylophone. — Ohé enfants?
Danseuses. — Oui!
Xylophone. — D'où venez-vous?
Danseuses. — Nous sommes d'Endoumsang, de chez Nsémé Nzimi.

* « Air pour une fiancée », *Festival mondial des Arts nègres*, Philips R 77.486 L, face B, plage 2 : solo de xylophone; *Musiques du Cameroun*, OCORA, OCR 25, face A, plage 1 : orchestre de cinq xylophones avec accompagnement de hochets; « Musique de fête » *malinké* (Guinée), *Musique d'Afrique occidentale*, Vogue Contrepoint MC 20045, face A, plage 1, où l'on retrouve les sonnailles de métal rythmant la musique de l'orchestre de xylophones.

* *Musique centrafricaine*, OCORA, OCR 34, face A, plage 1.

* *Festival mondial des Arts nègres*, Philips R 77.486 L, face B, plage 1.

* *Haute-Volta*, OCORA, SOR 10, face B, plage 2.

* *Anthologie de la vie africaine*, Ducretet-Thomson, *op. cit.*, 320 C 127, face A, séquence 4.

A voir ses yeux, il est triste et capable de mourir de faim à côté d'un tas de cannes à sucre.

Xylophone. — Aha?

Danseuses. — Aha!

Xylophone. — Un pays pauvre...?

Danseuses. — ... est celui où l'homme ne peut compter que sur ses troupeaux pour vivre.

Xylophone. — Péché d'adultère...?

Danseuses. — ... Tu pardonnes bien à ton frère s'il te vole!

Xylophone. — Feuilles de caoyer...?

Danseuses. — ... J'en fais une natte ce soir.

Xylophone. — Un mauvais lieu...?

Danseuses. — ... est celui où l'on ne rencontre jamais l'homme qu'on aime.

Xylophone. — Lettres de vieilles filles...?

Danseuses. — ... ne parlent jamais d'hommes.

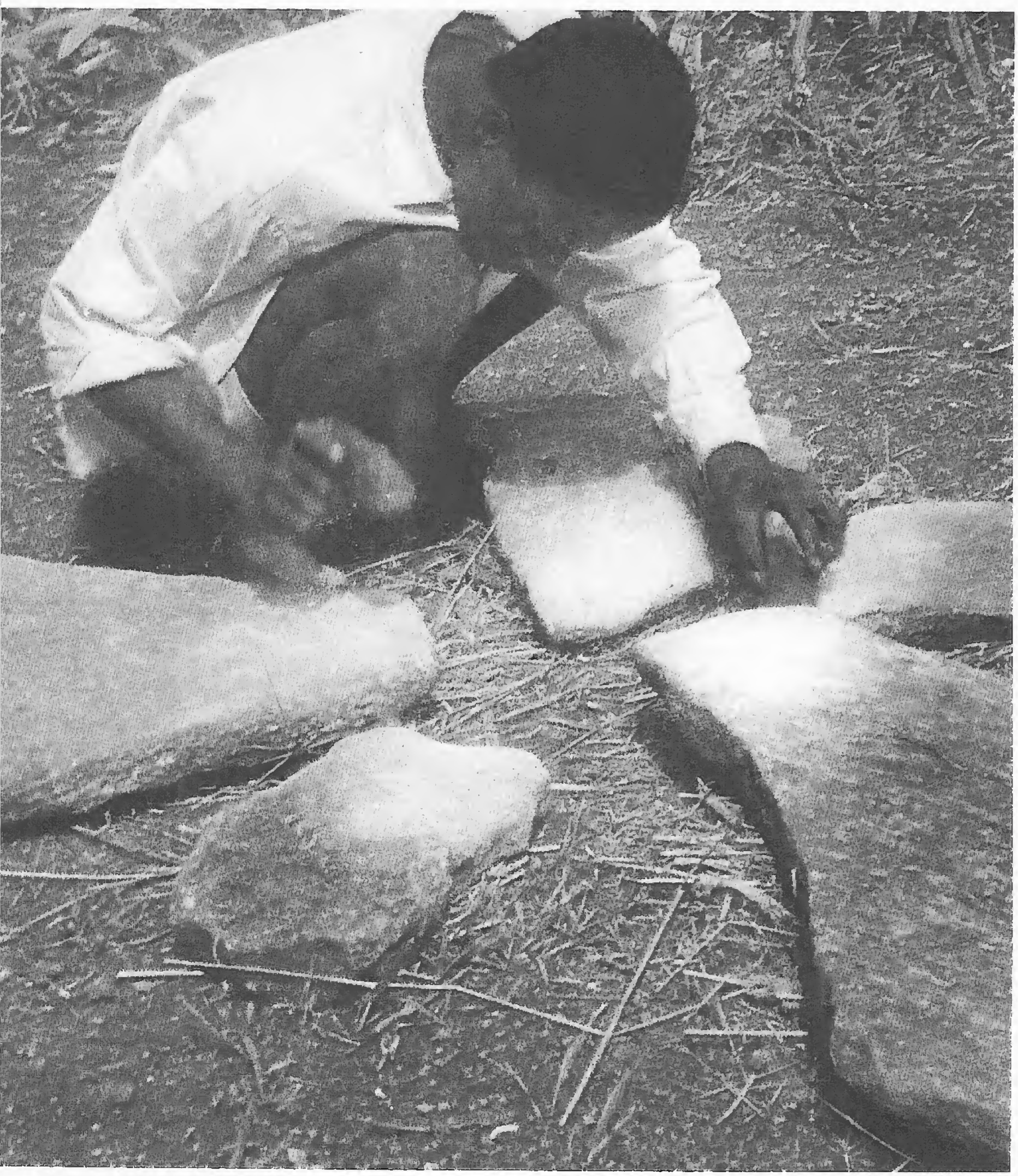
Xylophone. — Aha?

Danseuses. — Aha! »

A la fin de ce jeu oral, les autres xylophones commencent à jouer, eux aussi, afin de permettre aux jeunes danseuses de montrer leur talent. Inutile de préciser que le répertoire de tels jeux est vaste, allant du plus sage des proverbes jusqu'au fait divers le plus banal.

Xylophones guinéens sans calebasses amplificatrices de son.

Des rythmes, en étages, qui montent à partir du sol.



Lithophone kabrè *du Nord-Togo.*

LITHOPHONES

Les lithophones sont des instruments de musique d'un genre particulier, que l'on ne rencontre que dans certaines régions d'Afrique noire, principalement dans le Nord du Togo, et, sous une forme toute différente, dans le Nord du Nigeria. Un lithophone est un ensemble de

pierres de basalte donnant, par percussion, des sons qui peuvent entrer dans un morceau de musique. Ces pierres peuvent être de formes et de dimensions très variables. En pays *kabrè*, dans le Nord du Togo, il est constitué par quatre ou cinq pierres plates disposées en étoile à même le sol ou sur de la paille amassée en une sorte de lit. Le musicien les fait résonner au moyen d'un percuteur en pierre qu'il tient dans chaque main, le percuteur de la main droite étant généralement celui qui joue le chant tandis que celui de la main gauche a pour rôle de ponctuer les phrases musicales ou de fournir le rythme en frappant sur la pierre la plus grosse, celle dont le son est le plus grave ou le plus neutre. Chez les *Kabrè*, chaque famille possède son lithophone. D'habitude, ce sont les jeunes garçons qui en jouent. Mais ici, la musique a un caractère saisonnier très marqué, suivant en particulier le cycle agricole. Ainsi, lorsqu'on joue du lithophone aux premiers jours de la mi-novembre, c'est pour marquer la fin de la saison des pluies et en décembre annoncer la fête de la récolte du mil. Après la récolte du mil, il est interdit de jouer de l'instrument. Et, à chaque fête agricole, correspond une musique bien définie, que nul n'a le droit de jouer en dehors de cette fête. Cet interdit est d'autant plus respecté, que le rituel agricole est en étroite relation avec le culte des morts qui ont le pouvoir de fertiliser le sol et de faire tomber la pluie *.

* *Musique kabrè du Nord-Togo*, OCORA, OCR 16, face A, plage 1.

Dans le Nord du Nigeria, principalement dans les régions de Kano, de Jos, il existe des lithophones géants. En général, il s'agit de rocs disposés naturellement les uns à proximité des autres et dont la musique entre encore, dans certains villages, dans les cérémonies d'initiation, de circoncision, ou dans des cérémonies de caractère religieux. On retrouve ici, comme dans le Nord du Togo, une correspondance entre lithophone et vie agricole. A Nok et dans les environs, quelque temps avant les premières moissons de l'année, on fait résonner les rocs. Des filles à marier doivent alors prendre des grains et aller les moudre sur les grosses pierres sonores.

Ailleurs, à Kusarha, près du Nord-Cameroun, le lithophone sert de moyen de communication avec les esprits qui répondent aux hommes dans l'écho renvoyé par les cavernes constituées par les rocs.

Mais autrefois, l'usage le plus répandu du lithophone, dans le Nord du Nigeria, c'était le signalement de l'approche de l'ennemi en cas de guerre. C'est en frappant sur de tels rocs qu'on signalait, au XIX^e^ siècle, l'approche à 5 ou 6 km à la ronde, de cavaliers *foulani (peul)* portant la Guerre sainte et s'avançant dans la plaine.

Aujourd'hui, bien souvent, on trouve aussi des lithophones servant pour l'accompagnement de musique de danse.

Le lithophone termine notre inventaire des instruments mélodiques. L'examen des tambours et autres instruments rythmiques doit maintenant compléter notre rapide tour d'horizon de l'organologie négro-africaine.

TAMBOURS

Il est inutile de souligner l'importance des tambours dans la musique africaine. De par le monde, ces instruments sont considérés comme les meilleurs — et beaucoup de non-Africains croient volontiers que ce sont les seuls — représentants véritables de l'instrumentologie des Noirs d'Afrique. Les pages précédentes ont pu montrer qu'il s'agit là d'un faux cliché. Il n'empêche cependant que les tambours, avec leur gamme extrêmement étendue de matériaux, de formes, d'utilisations, d'interdits, avec leur pérennité au cours des âges, leur extraordinaire popularité à travers le continent, la facilité avec laquelle ils se sont adaptés, hors d'Afrique, à des conditions de vie toutes différentes de celles du continent noir, soit lors du long voyage d'expatriation, soit à l'heure sordide de l'esclavage, soit encore après celui-ci, restent ceux des types d'instruments qui expriment le mieux les sentiments profonds de l'Afrique noire. Ce sont eux qui ont repris à leur compte la véritable définition de la musique négro-africaine : une musique parlée en rythmes dansants. Car s'il n'y a pas de véritable musique africaine qui échappe à cette caractéristique, c'est surtout en raison de l'omniprésence des tambours dans le monde musical des Noirs : absents dans certains jeux, ils sont présents, quand même, avec les battements de mains, les piétinements du sol, le martèlement de certaines onomatopées rythmées, tous artifices imitant des battements de tambours.

Mais chez le Noir, musique et parole sont souvent synonymes. Là encore, le tambour se trouve tout à fait à sa place, une place de choix qui lui permet de participer, ainsi que nous l'avons signalé à propos de l'initiation chez les *Adioukrou* de Côte-d'Ivoire (cf. page 27), à des cérémonies marquant des étapes importantes de la vie de l'homme. Sans attendre des moments aussi solennels, le tambour emploie sa faculté de la parole chaque fois que l'homme a besoin de communiquer une nouvelle ou de faire parvenir un message à des personnes n'habitant pas le même village que lui. L'art et la technique du message tambouriné sont poussés à un très haut degré de perfectionnement. Cependant, ce ne sont pas tous les Noirs qui comprennent ou savent transmettre des messages à l'aide d'un tambour; n'ont accès à ce domaine que les seules personnes qui ont appris, patiemment, à faire parler le tambour et à comprendre ce qu'il dit.

Les instruments, la technique employée pour en jouer, ainsi que la forme du langage transmis, sont différents d'une région africaine à l'autre. Ainsi, par exemple, les *Yoruba* du Dahomey ou du Nigeria utilisent un petit tambour à deux peaux dont les tendeurs longitudinaux sont actionnés par l'avant-bras, l'instrument étant maintenu sous l'aisselle et frappé à l'aide d'une baguette en forme de marteau. Les variations de tension des peaux entraînent l'obtention de sonorités diffé-

Percussions baoulé *de Côte-d'Ivoire.*

Griots jouant du tambour d'aisselle.

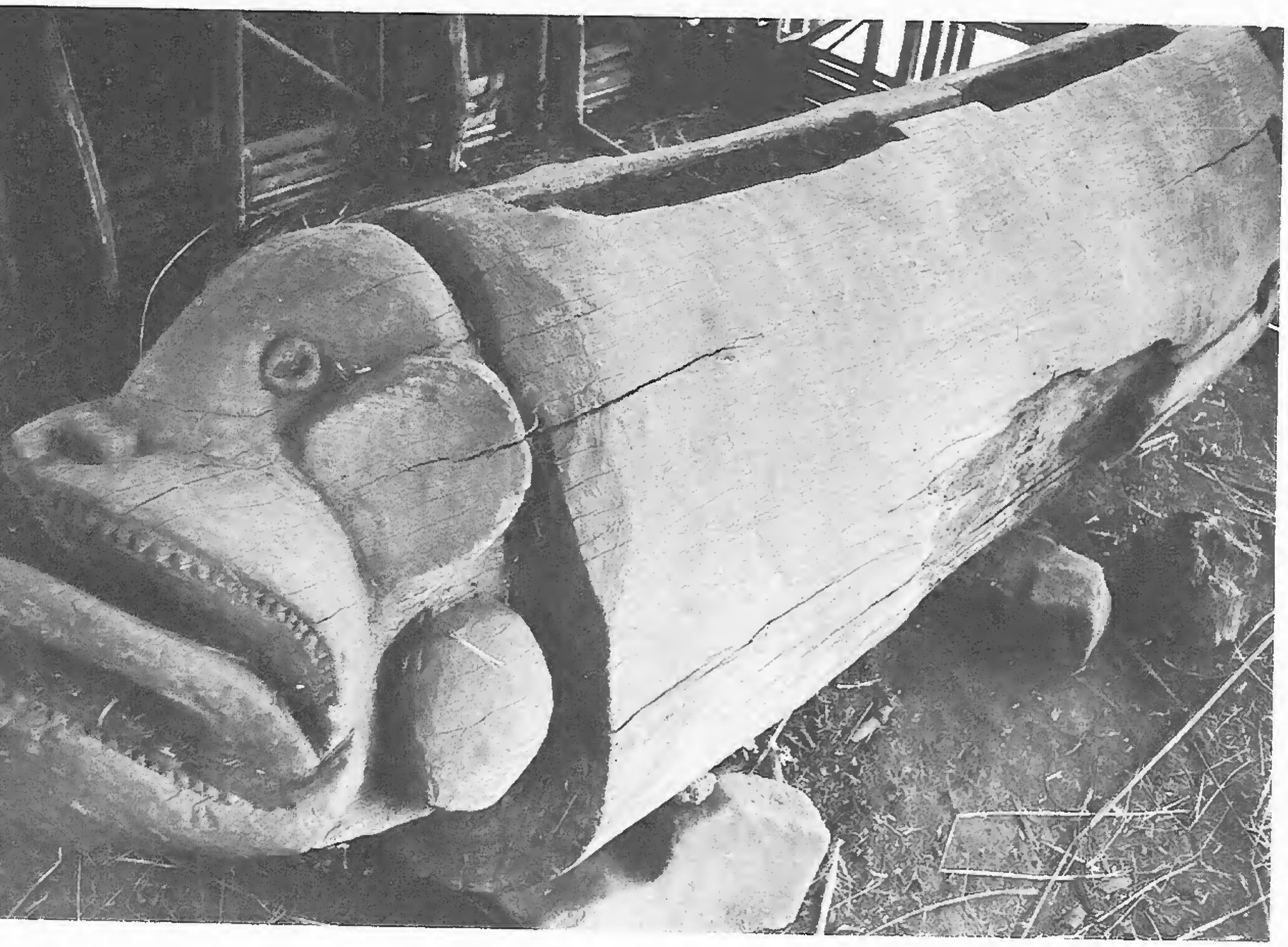
rentes, et l'on peut ainsi produire tous les tons du langage parlé. Ce « tambour d'aisselle » (« Tama », chez les *Ouolof*, « Kalengou » chez les *Haoussa*) transmet le message en le parlant, c'est-à-dire que le musicien qui en joue s'attache, au moyen du jeu de l'avant-bras pressant plus ou moins les tendeurs, à reproduire des notes correspondant à celles du registre de la parole. Cette manière de transmettre un message tambouriné en jouant réellement la phrase parlée, est bonne dans le cas d'une langue tonale, comme le *yoruba* ou certaines langues *bantou*. Le jeu de l'avant-bras permet de les parler avec toutes les nuances du langage, les notes coulées aussi bien que les onomatopées. Certes, la diversité des mots ayant la même musicalité — et devant par conséquent se jouer de la même façon — entraîne une codification nécessaire que le musicien et l'auditeur doivent connaître pour se comprendre, mais le langage joué au tambour d'aisselle est relativement facile en comparaison avec d'autres formes de messages tambourinés.

En effet, dans bien des pays, il n'existe pas de tambour d'aisselle pour la transmission des messages. On utilise à cette fin un instrument sans peau, fabriqué à partir d'un tronc d'arbre sectionné et creusé intérieu-

Famille de quatre tambours comprenant le père, la mère, le fils et la fille (Ghana).

rement. Le creusage est une opération minutieuse et ingénieuse, à la fin de laquelle on obtient un tronc présentant une fente longitudinale qui porte deux languettes : une languette mâle, et une femelle *. L'intérieur évidé se présente de telle sorte qu'au niveau des languettes l'épaisseur de la section n'est pas uniforme, autrement dit une des languettes est plus épaisse que l'autre, ce qui a pour résultat la différence des sons obtenus par percussion. Le tambour à languettes est long d'environ un mètre; les limites extrêmes de cette longueur sont de 50 cm au minimum, de 2,30 m environ au maximum. Le diamètre peut atteindre un mètre mais il est couramment de l'ordre de 25 à 40 cm. Ce tambour ne peut émettre que deux sons, plus rarement trois. De ce fait, ses messages sont presque tous des codes, des phrases imagées dont chacune peut être utilisée à l'occasion de plusieurs événements d'un même groupe: par exemple, l'arrivée de Blancs, de gendarmes ou d'autres étrangers au village, est signalée par la même phrase du code, « Ils sont là... Ils sont là... »; de même, le retour de la pêche est tambouriné d'un message, toujours le même, annonçant invariablement « La carpe est là... la carpe est là... elle demande de l'argent... elle demande de l'argent » — et les clients porteurs d'argent de se précipiter au bord du fleuve où les attend la pirogue remplie de ces belles carpes muettes et avides de sous...

* Type courant en Afrique équatoriale seulement. Ailleurs au Sénégal, en Guinée et dans d'autres pays d'Afrique occidentale, la fente est formée de deux lèvres d'épaisseur inégale, sans languettes.



Tambour à languettes, aux extrémités sculptées (Cameroun).

Partie de lutte à Ziguinchor (Sénégal).

Certains de ces tambours à languettes portent un nom propre, constitué d'ordinaire par des expressions proverbiales, un symbole ou une devinette : « La douleur ne tue pas »; « La mort ne connaît pas de maître »; « L'eau du fleuve coule toujours dans un lit »; « Un seul bras ne fait pas la guerre »; « Les oiseaux ne pillent pas un champ sans moisson »; « Sais-tu qui fait swang? » (réponse : « la cravache sur la peau des fesses »), etc. Tous ces noms ont pour but réel, non simplement de désigner l'instrument, mais de conférer à celui-ci les vertus même qu'ils contiennent, ou de rappeler au musicien et à son entourage des vérités, des préceptes moraux dont les actes de la vie quotidienne s'inspirent. Parfois aussi, le nom rappelle les circonstances dans lesquelles un tambour doit être joué : le tambour annonçant un heureux événement n'est pas le même que celui répandant la nouvelle d'un décès; de même, « Danseurs, en rang » sera le nom de l'instrument avec lequel commence la danse.

Au reste, bien que le rôle de transmission de message soit celui qui a le plus retenu l'attention de bien des africanistes, il ne faut pas oublier que le tambour à languettes est aussi un instrument de musique de danse. Ces deux rôles principaux sont à l'origine de la devinette suivante : « J'ai chez moi un captif mort; pourtant, quand je le désire, il parle pour appeler les gens de tout le pays, ou chante pour les faire danser. Qui est donc ce captif? »

Chez les *Bantou*, les parties de lutte, sur la grand'place, commencent par la danse. Deux camps adverses vont s'affronter. Leurs champions respectifs, avant de s'élancer au milieu de la place du village entourée

de monde, dansent au son de tambours à languettes parlant et rythmant à la fois les louanges des lutteurs : « Champion, qui a jamais pu t'égaler? Qui? dis-nous qui?... Voilà que ces pauvres Gens-de-Bassem t'opposent maintenant on ne sait trop quel pauvre diable qu'ils appellent champion... Mais qui donc pourra jamais t'égaler?... » C'est ce que jouent les tambours du camp de l'un des champions. Mais les musiciens du camp adverse ont entendu et compris les injures proférées contre leur communauté. Alors, plus modestes peut-être, mais tout aussi sûrs de leur champion à eux, ils répondent sur leurs tambours bourdonnant : « Le petit du singe ... le petit du singe ... il veut grimper à l'arbre, et tout le monde croit qu'il va tomber de l'arbre. Mais le petit du singe est tenace, il ne tombera pas de l'arbre, le petit du singe grimpera jusqu'au sommet de l'arbre... » Et la musique des tambours continuera durant toute la partie de lutte qu'elle animera jusqu'à la fin.

Tambour et masque « Kanaga » des Dogon *(Mali).*

Après la fête, les tambours à languettes ou à peaux sont gardés dans des endroits spécialement aménagés pour eux, et dont l'accès n'est pas autorisé à tout le monde (case à tambours, bois sacré chez les *Sénoufo*, etc.). Dans l'ambiance magique de l'intérieur de ces lieux, les tambours reçoivent de la part des hommes des égards dus à des êtres surnaturels. Certains instruments ne sortent de cette retraite que très rarement et pour un temps très court. Par exemple, chez les *Kouyou* du Congo-Brazzaville, les sept tambours sacrés de la secte *Ikouma* sortent de leur cachette uniquement pour un enterrement. Ils jouent alors de l'instant où ils sortent à celui où ils rentrent, après avoir accompagné les incantations sur les lieux de la sépulture *. Après ce court laps de temps ils retrouvent leur silence ordinaire. Ailleurs, dans le pays *dogon*, au Mali, les tambours jouent une musique tout aussi fonctionnelle lors de la danse des *Kanaga*, grands masques en forme de croix représentant le crocodile sur le dos duquel les ancêtres *dogon* traversèrent le fleuve Niger pour aller s'installer sur les falaises de Bandiagara où leurs descendants vivent aujourd'hui *.

* *Anthologie de la vie africaine*, Ducretet-Thomson, *op. cit.*, 320 C 128, face B, séquence 12.

* *Les Dogon*, Ocora, Sor 2, face B, plage 4.

Il serait vain de vouloir énumérer, dans le contexte d'une étude comme celle-ci, toutes les occasions auxquelles se jouent les tambours, quels rôles respectifs ils tiennent alors, ou même de tenter de les décrire tous : leur impressionnante variété ne saurait se contenter d'un rapide inventaire. Il nous semble préférable d'en choisir quelques types en fonction des enregistrements que l'on trouve dans le commerce et qui reproduisent avec fidélité la musique tambourinée, l'un des aspects les plus caractéristiques de la vie africaine.

Tambours d'aisselle et tambours à languettes servent couramment pour la transmsision de messages grâce aux sons variés qu'ils peuvent émettre. Mais si la gamme du tambour d'aisselle est théoriquement infinie en raison de la pression des tendeurs dont elle dépend, celle du tambour à languettes reste limitée à deux ou trois notes. Comme s'ils voulaient pallier cette défaillance du tronc de bois creusé, les musiciens *malinké* de Guinée, du Mali et d'une partie du Sénégal, ont inventé un tambour dit xylophone, à plus de trois notes. Le tambour-xylophone consiste en une assez longue section de bois creusée intérieurement et percée de rainures longitudinales. Ces rainures, de longueur inégale, déterminent deux par deux des lamelles qui donnent, à la percussion, des notes différentes. En somme, il s'agit d'un tambour tubulaire en bois, sans membrane.

Dans bien des régions de la côte Ouest de l'Afrique, on utilise aussi des tambours à une seule peau pour la transmission des messages. Le symbole qu'ils représentent en tant qu'instruments de communication a été mis en relief par certaines stations radiophoniques. « Le progrès au service de la tradition », telle semble être la devise de Radio-Ghana, par exemple, qui depuis des années utilise comme indicatif de son journal parlé un enregistrement de tels tambours parlant... anglais (oui!). L'indicatif

invite les auditeurs à prêter l'oreille à la lecture des nouvelles en disant, au son de deux tambours : « *Ghana, listen... Ghana, listen* » (« Ghana, écoute... Ghana, écoute ») qui se joue : $ut_2 - sol_2 - ut_2 - ut_2 \ldots ut_2 - sol_2 - ut_2 - ut_2$.

Ce rôle premier de diffusion des messages n'empêche pas que plusieurs tambours puissent s'unir pour former des batteries au sein desquelles, cependant, ils gardent toujours leurs caractéristiques propres et, en tout cas, parlent, chacun à sa manière, une musique dans laquelle le rythme et le ton de la phrase parlée restent prédominants. Souvent, ils sont six, rappelant une famille qui serait composée du père, de la mère, et de leurs quatre enfants, garçons et filles. C'est le cas de cette batterie *sénoufo*, « Grinpri », enregistrée en Côte-d'Ivoire *. Au centre de la batterie, un grand tambour si long que, pour en jouer, il faut l'attacher légèrement incliné, à un pieu planté en terre et servant en quelque sorte de support. On frappe sur la peau unique à l'aide de baguettes en bois. Ce grand tambour n'est battu qu'en l'honneur d'un chef ou d'un grand personnage. « Ses coups très violents, énonçant des formules rituelles de salutations, dominent le reste des tambours ». Des formules rythmiques, chacune invariable, sont exécutées par trois autres tambours à une peau, beaucoup plus petits que le premier, tandis que le tintement d'une cloche de fer renforce encore le rythme. Enfin, deux tambours à une peau, frappés par un seul homme armé de deux baguettes en forme de marteau et accordés sur deux notes empruntées à deux des principaux tons de la langue parlée, disent en rythme leur musique et contribuent ainsi à rendre encore plus vivant l'ensemble de cette percussion extraordinaire. De même, l'enregistrement de tambours *yoruba* exécuté par un groupe de musiciens professionnels, un orchestre de griots originaires de la région de Oyo, au Nigeria de l'Ouest où habitent, comme au Dahomey, les *Yoruba*. M. Gilbert Rouget les présente ainsi * : « Pour être complet, un ensemble de tambours du type de celui qu'on entend ici devrait comporter six instruments. Il en faut deux au minimum. Le plus petit fournit une pulsation rythmique continue sur laquelle prend appui l'autre *(iya ilou :* mère tambour) pour enchaîner en les variant et les combinant à l'infini des phrases rythmiques plus ou moins longues reproduisant des phrases parlées, suivant la technique si répandue en Afrique du langage tambouriné... » De même encore, l'enregistrement d'une batterie de chez les *Ba-Kongo-Nséké* * jouant une musique que l'on entend parfois lors des levées de deuil. Elle se compose d'un tambour principal (la mère), presque cylindrique, dont la membrane est recouverte, au centre, d'une pâte résineuse. C'est le volume de cette pâte qui règle la hauteur du son à la percussion. Le musicien qui en joue porte à chaque poignet un hochet sphérique dont le bruissement ajoute à la musique du tambour. A côté de la « mère », deux autres tambours cylindriques à une peau non pourvue de résine sont battus, comme le tambour principal, par les mains nues.

* « Six tambours », *Pondo Kakou, musique de société secrète*, Vogue Contrepoint Mc. 20.141, face A, plage 2.

* *Rythmes et chants du Dahomey*, BAM LD 376, texte de présentation de Gilbert Rouget, face A.

* *Musique kongo*, OCORA, OCR 35, face B, plage 2.

Deux tambours, deux notes qui savent faire danser, ou bien qui parlent... anglais : « Ghana, listen... Ghana, listen... »

Pondo Kakou et Goli, qui ne se séparent jamais, forment ensemble le plus puissant des génies protecteurs du village chez les Baoulé *de Côte-d'Ivoire.*

* *Musique Kongo*, OCORA, OCR 35, plage 3.

Le tambour à messages de l'Afrique de l'Ouest n'est pas le seul à participer à des batteries ou à être mêlé à d'autres instruments, à des ensembles. Ainsi trouvons-nous parmi les instruments d'un orchestre *balari* (Congo) *, un tambour d'un type particulier, le tambour à friction. Il comprend un cylindre pourvu d'une seule peau clouée. A l'intérieur de ce cylindre, on dissimule une tige de bois dont une des extrémités est solidement attachée au centre de la membrane. A cette tige de bois, on imprime des mouvements tels que, produisant des frictions sur la membrane, celle-ci entre en vibration et émet des sons. Le musicien, avant de prendre la tige de sa main droite, mouille d'abord celle-ci avec un peu d'eau. La main gauche, elle, presse plus ou moins fort la peau du tambour, pendant l'exécution, pour en modifier la tension et produire ainsi des hauteurs différentes de sons. L'effet obtenu est des plus inattendus, les sons émis donnant parfois l'impression qu'un animal parlant, chantant ou rugissant dans le rythme ferait partie de l'orchestre.

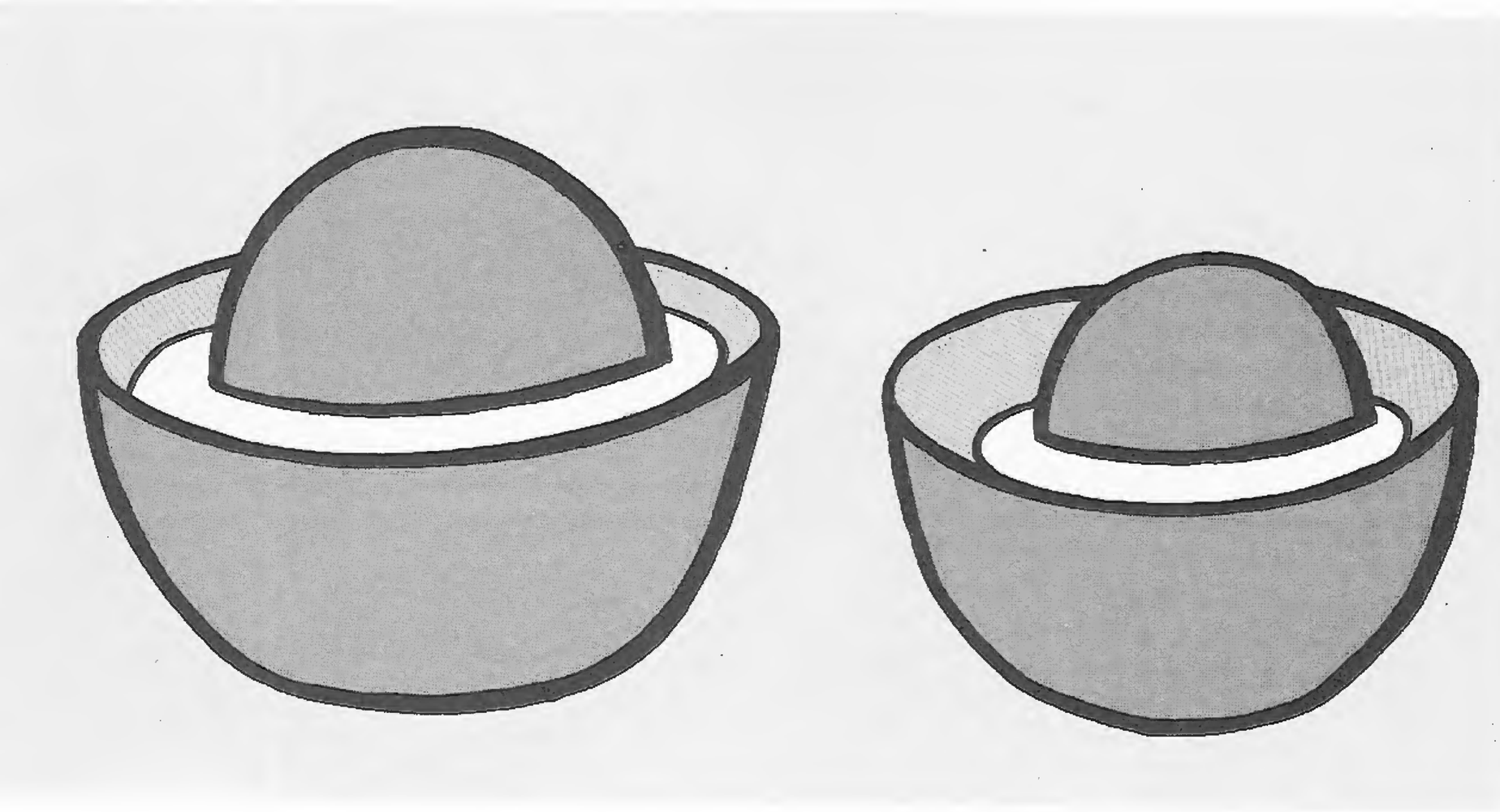
Femme balari *du Congo jouant du tambour à friction.*

De fait, dans d'autres régions d'Afrique, le tambour à friction est utilisé pour imiter la voix de la panthère. En Côte-d'Ivoire, a été enregistrée une musique jouée à l'occasion de la venue au village de « Pondo Kakou » et « Goli » qui ne se séparent jamais et forment ensemble le plus puissant des génies protecteurs du village *. Chez les *Baoulé*, on implore Pondo Kakou et Goli en cas d'épidémie, on a recours à eux pour punir la femme adultère... « Ils sont le gendarme de la morale et c'est à eux que le coupable paie l'amende de sa faute. Hormis le cas où on les prie spécialement de venir au village, ils s'y rendent à intervalles réguliers et, à chaque nouvelle lune, en font le tour pour chasser les esprits malfaisants... » C'est pendant une telle visite que Goli fait entendre sa « voix de la panthère » — la panthère étant un animal redoutable qui symbolise à la fois la force et l'intelligence.

Il est une autre variété de tambour qui mérite de retenir l'attention, c'est le tambour d'eau (« Gui Dounou ») des *Malinké* (Guinée, Mali, Sénégal) que l'on retrouve aussi chez les *Sénoufo* (Côte-d'Ivoire, Haute-Volta, Mali). « Gui Dounou » se compose de deux grandes calebasses hémisphériques remplies d'eau. Posées côte à côte, elles se complètent par deux autres demi-calebasses plus petites que l'on renverse sur l'eau des premières. Le musicien saisit alors dans chaque main une petite cuiller en calebasse qui sert de mailloche ou de baguette de batterie. Les niveaux d'eau ont été préalablement réglés de telle sorte que les récipients renversés sur le plan liquide donnent des notes différentes sous l'effet de la percussion. De tels tambours à la musique fort agréable sont souvent joués par les femmes, surtout chez les *Sénoufo*, et ont fait l'objet d'un certain nombre d'enregistrements *.

* *Pondo Kakou, musique de société secrète*, Vogue Contrepoint Mc. 20.141, face A, plage 1.

* « Tambour d'eau malinké », *Batteries africaines*, Vogue Extp 1031, face A, et *Musique d'Afrique occidentale*, Vogue Contrepoint Mc. 20.045, face A, plage 4, par exemple, ainsi que *Dahomey : musique du roi — Guinée : musique malinké*, Vogue Contrepoint MC 20.146, face B, plage 2, qui, avec ses tambours et chants accompagnant une danse « gui dounou » exécutée par des femmes, donne une idée plus complète de l'utilisation de ces tambours d'eau.



Deux tambours d'eau.

Musique de femmes touareg *du Niger, avec accompagnement de tambour et de battements de mains.*

Les villages *sénoufo* sont généralement construits à proximité d'un « bois sacré » dans lequel le *poro*, société initiatique des hommes, organise ses rites d'initiation. C'est également dans ce bois sacré que l'on garde les masques et certains des instruments de musique. Ils en sortent seulement à l'occasion des rites correspondants. Normalement, ces instruments de musique, les tambours surtout, ne sont joués que par des hommes, comme c'est le cas dans la plupart des autres sociétés africaines. D'où l'intérêt que présente l'enregistrement d'un « Tambour des femmes * », précisément réalisé en pays *sénoufo*. La musique est donc exécutée par des femmes mais non point, ce qui semblerait normal, avec des tambours d'eau « Gui Dounou ». Les tambours utilisés ici sont bel et bien du type de ceux qu'emploient généralement les hommes, et eux seuls. Il est vrai que ces tambours à quatre pieds, particuliers au *poro* des femmes, ne sont pas non plus confiés à n'importe quelle femme *sénoufo* : ce sont des ressortissantes de la tribu des *Fodonon*, seules, qui ont le droit d'en jouer.

* *Musique des Sénoufo*, Musicaphon BM 30 L 2308, face A, plage 3. On trouve également sur ce disque, face A, plage 6, l'enregistrement d'un tambour d'eau joué par une femme *sénoufo* (Haute-Volta).

Percussions togolaises.

Nous ne nous étendrons pas davantage ici sur le rôle des tambours dans les cérémonies d'initiation. Celle du *lohou* chez les *Adioukrou* de Côte-d'Ivoire a été longuement commentée (voir p. 27).

Instruments à l'usage des hommes, les tambours entrent aussi pour une très grande part dans la vie spirituelle et mystique des Africains. Témoins, les tambours « Bata » dont les *Yoruba* du Dahomey se servent pour saluer leurs divinités. Il existe de très beaux enregistrements de ces tambours « Bata * » qui se jouent assez souvent par deux : « Le plus petit fait entendre un battement invariable. Le plus grand énonce en langue *nago* des salutations aux divinités (« Orisha »). La caisse du tambour est fusiforme. La plus grande des deux peaux comporte un emplâtre résineux grâce auquel on accorde le tambour. Un petit grelot est enfermé dans la caisse et tressaute au rythme des coups ».

* *Batteries africaines*, Vogue Extp 1031, texte de présentation de Gilbert Rouget, face B.

Dans le même ordre d'idée, pour accompagner leurs musiques d'invocation pour la chasse exécutées la veille du jour prévu pour le départ, les Pygmées *ba-benzélé* fabriquent et utilisent une série de trois tambours à une peau : le mâle (« Motopaï »), la femelle (« Maïtou ») et l'enfant (« Mona »). Le tronc en forme de long mortier est en bois; la membrane, en peau d'antilope, recouvre la partie la plus large du fût et est maintenue par des lianes attachées autour du tambour, la tension de la peau étant assurée par de gros coins de bois. Le tambour femelle est de dimensions plus petites que le tambour mâle mais ils ont tous deux la même forme. Pour en jouer, les musiciens se mettent à cheval sur les tambours couchés à terre, parallèlement, et frappent la peau avec leurs mains. Ils étouffent certains sons ou en font varier la hauteur en appuyant un talon contre la membrane *.

* *La musique des Pygmées ba-benzélé*, Musicaphon Bm 30 L 2303, face A, plage 8.

En Afrique, la musique de cour n'est pas la dernière à faire largement usage des instruments de percussion en général et des tambours en particulier. Il a été enregistré à plusieurs reprises une impressionnante batterie rwandaise, celle des sept tambours royaux qui représentaient naguère le pouvoir détenu par le *mwami*, le roi. Mais, la royauté du Rwanda, autrefois l'apanage des *Tutsi* (environ 17 % de la population du pays), a été récemment renversée par les *Hutu* (plus de 80 % de la population). Ce fait confère une valeur historique aux documents recueillis en 1954-1955, c'est-à-dire avant la chute de la monarchie, « au cours de recherches poursuivies par l'Institut pour la recherche scientifique en Afrique centrale au Rwanda-Burundi * ». Là, en effet, les sept tambours royaux sont battus par ceux-là mêmes qui avaient le droit d'en jouer : des musiciens appartenant à l'aristocratie. L'honneur de jouer des tambours royaux se transmettait de père en fils. Les musiciens batteurs proprement dits étaient au nombre d'une dizaine environ, jouant simultanément, tandis que ces grands tambours au son sourd étaient maintenus en équilibre, pendant l'exécution, par des hommes de basse condition sociale accroupis face aux musiciens. L'ensemble est quelque peu

* *Musique du Rwanda*, Musicaphon Bm 30 L 2302, face A, plage 1.

monotone, à l'image peut-être d'une royauté fatiguée d'être trop bien assise. La voix d'un chanteur célébrant les louanges du roi apporte une note plus intéressante, bien qu'insuffisamment mise en relief par l'enregistrement.

Dépassant le cadre des louanges et des divertissements, la musique de cour accompagne également les actes de la vie quotidienne du monarque. C'est ainsi qu'a pu être enregistrée la musique d'une « Batterie de six tambours * » qui se jouait autrefois à l'occasion du réveil du *mwami*. Ici, les six tambours sont battus par un seul homme tandis qu'un autre musicien chante les louanges des six tambours sacrés, emblème de la royauté.

Autres exemples très intéressants du rôle des tambours dans la musique de cour que ces enregistrements réalisés chez les *Mossi* de Haute-Volta de l' « Orchestre traditionnel attaché au *naba* de Tenkodogo » et d'un « Tambour récitant la généalogie du *naba* * ». Chez les *Mossi*, peuple numériquement le plus important de la Haute-Volta, un *naba* est un chef traditionnel. Sans doute venus du Sud dans les temps anciens, les *Mossi* « installèrent leur premier royaume à Tenkodogo avant de pénétrer, plus au Nord, jusqu'à Ouagadougou et Ouahigouya. Dans chacune de ces trois villes, siège actuellement un chef traditionnel : le moro naba (le plus important des trois étant le moro naba de Ouagadougou, successeur de Naba Oubri, fondateur de la dynastie * ».

L'orchestre de tambours du « Naba » — chef traditionnel — de Tenkodogo (Haute-Volta).

* *Musique du Rwanda*, Musicaphon BM 30 L 2303, face A, plage 8.

* *Haute-Volta*, OCORA, SOR 10, face A, plages 1 et 2. Enregistrement et texte de présentation de Charles Duvelle.

* Même disque, texte de Charles Duvelle.

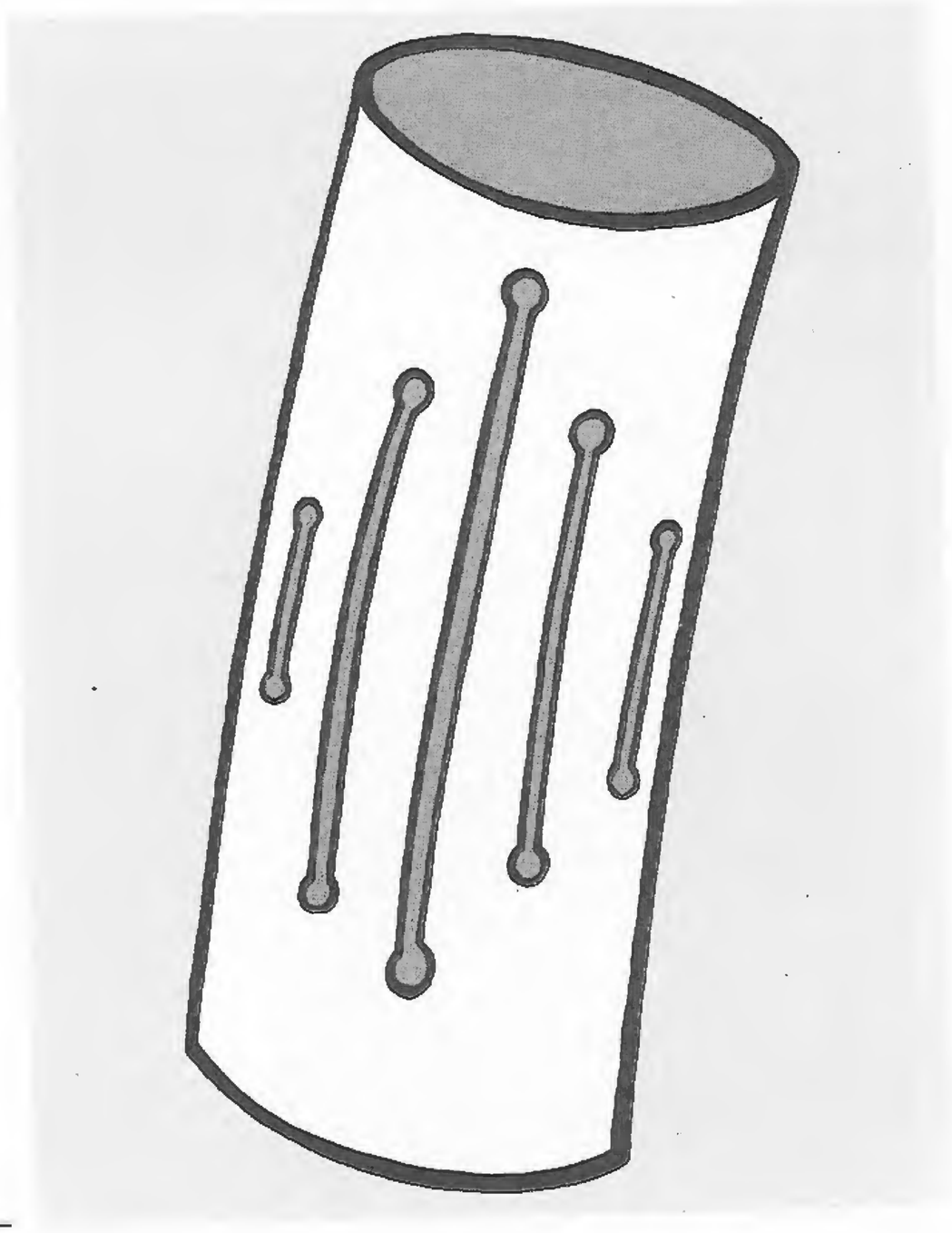
Un tuteur, auquel il est attaché, tient ce long tambour en équilibre.

« *Musique pour la pendaison d'un ministre* » bamoun *(Cameroun)*.

C'est chez Naba Tigré, le naba de Tenkodogo, que les enregistrements indiqués ici ont été réalisés. « Il s'agit tout d'abord de l'orchestre traditionnel attaché à sa personne. Composé de douze tambours (six grosses calebasses « Binha », quatre tambours à deux peaux « Ganguado » et deux tambours d'aisselle « Luinssé »), cet orchestre que dirige le bend naba (chef tambourinaire) accompagne la voix du griot Tala Kéré qui déclame majestueusement l'histoire des nabas de Tenkodogo. Témoignage impressionnant que cette longue histoire qui parvient jusqu'à nous, sans le support de l'écriture, fidèlement retransmise depuis des générations et des générations!... Les tambours de l'orchestre de Naba Tigré « parlent » véritablement, le chanteur ne faisant que traduire ou, plus exactement, transposer. Ceci est encore plus net dans le second enregistrement, où seul Bend Naba « parle » avec son tambour, tandis que Bila Balima transpose avec sa voix *. »

La musique *bamoun*, l'une des plus variées qui soient, fournit elle aussi des exemples particulièrement intéressants de musique de cour. Mais, « d'où viennent ces *Bamoun*, guerriers et laboureurs de haute taille, souvent corpulents, au grand nez presque sémitique, au teint relativement clair et aux gestes amples qui confèrent, surtout aux femmes, une élégance certaine, élégance de Junon plutôt que d'Aphrodite?

* *Haute-Volta*, OCORA, SOR. 10. Texte de Charles Duvelle.



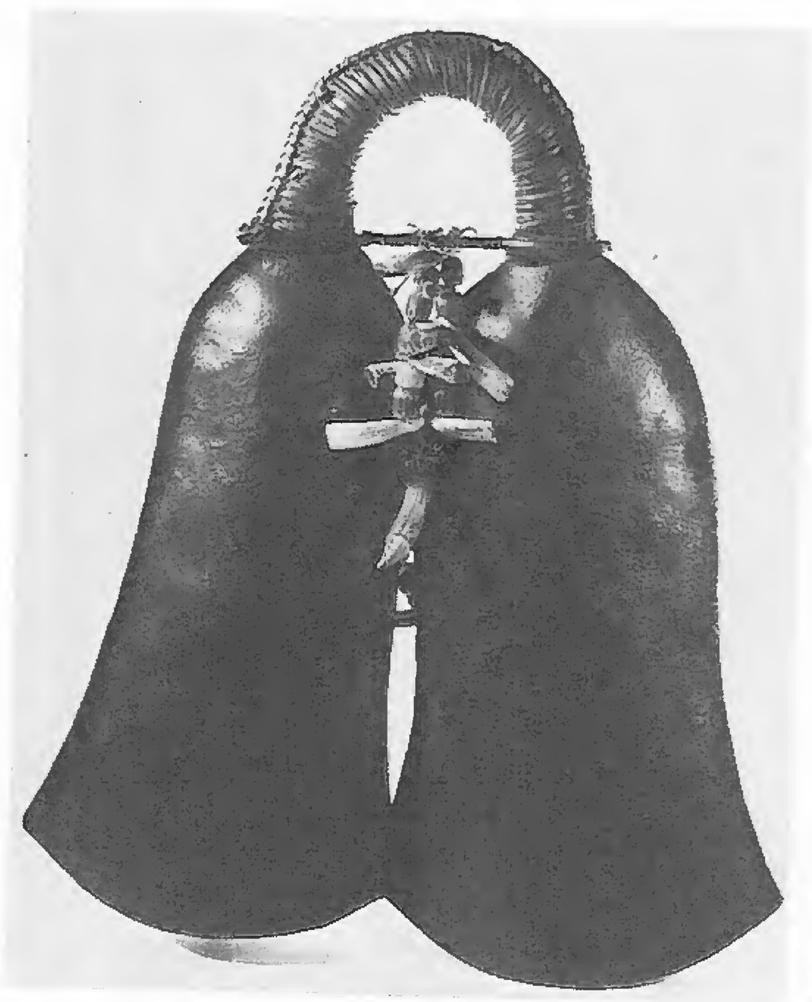
Tambour-Xylophone.

La tradition place leur berceau au village de Rifoum dans les plaines au nord-est des plateaux herbeux qu'ils occupent aujourd'hui dans l'extrême ouest du Cameroun... » Mélangés à certaines tribus environnantes *(Tikar, Mboum, Bamiléké)*, ils ont fait de leur pays, au cours de l'histoire, un véritable « carrefour de races et de civilisations », d'autant que, « dès le début du XIXe siècle, les pasteurs *foulbé*, entraînés par le prophète Ousman Dan Fodio, firent leur apparition sur les plateaux *bamoun* ». Le peuple *bamoun* préserva cependant son individualité « grâce à une structure politique centrée tout entière sur le roi et son palais, vaste enceinte qui forme encore aujourd'hui le centre de la capitale *bamoun* : Foumban. Le roi, monarque absolu, est législateur, juge, général et mécène. Les manifestations de l'art *bamoun* (...) sont provoquées par le roi. »

« L'art *bamoun* n'est donc pas un art d'inspiration populaire, mais un art de cour... Art de cour, la musique *bamoun* est également un art intertribal où se retrouvent les influences diverses exercées sur le pays. Grâce à la diversité de ses sources, elle offre une gamme d'instruments extrêmement vaste, mais on n'use de ces instruments qu'avec discrétion ».

C'est en ces termes que Louis C. D. Joos présente l'enregistrement de *Danses et chants bamoun*, documents recueillis dans la cour même du palais du sultan de Foumban, en présence de l'actuel sultan, Seidou Njoya Njimouluh.

Parmi ces documents, une extraordinaire « Musique pour la pendaison d'un ministre * » d'où ressort, malgré la présence de cinq instruments de percussion (trois cloches de fer et deux tambours), une sobriété qui ne fait qu'ajouter au caractère lugubre de l'ensemble. Le rythme ne



Cloche métallique double.

* OCORA, SOR 3, face B, plage 2. Avec ceux édités par le Musée de l'Homme, ce disque figure parmi les premiers qui aient révélé au public européen l'existence d'une musique de cour africaine.

varie guère du début à la fin; il ponctue avec détermination la sentence ultime infligée au ministre du roi, reconnu coupable d'une faute grave qui ne sera réparée que dans la mort. Et pendant que la percussion se fait entendre, imperturbable et menaçante, un héraut traduit d'une voix pleine d'émotion la signification en termes clairs de cette musique :

> Cette musique ne parle jamais sans raison profonde.
> Quiconque l'entend se demande anxieusement :
> Est-ce pour moi, est-ce pour mon voisin?
> Là gît le danger.
> Abîme derrière, abîme devant.
> C'est la musique sans ami.
> Bonne seulement quand on l'entend s'éloigner,
> Mortelle quand elle s'approche.

Sans prétendre avoir tout dit des tambours africains — nous sommes loin, répétons-le, d'avoir épuisé un sujet beaucoup trop vaste pour les dimensions fixées à la présente étude —, nous espérons cependant avoir donné dans ces quelques pages d'utiles indications à partir d'enregistrements susceptibles de retenir l'attention. Il va de soi que ces enregistrements ne sont pas les seuls que l'on puisse trouver. Au reste, si le tambour est le représentant par excellence, et le plus connu, de la percussion, celle-ci couvre presque tous les domaines de la musique africaine et il est rare qu'un disque de musique traditionnelle ne comporte aucun enregistrement de percussion, ainsi qu'en témoigne, par exemple, l'admirable *Anthologie de la musique du Tchad* *.

Bien entendu, outre les tambours, il existe nombre d'autres instruments à percussion, telles les cloches ou... des gourdes *. Souvent même, sur des instruments initialement mélodiques. les musiciens noirs s'attachent à reproduire certains effets propres aux tambours. A cet egard, rappelons quelques-uns des solos de luth monocorde ou de harpe-luth (kora, seron) signalés aux chapitres correspondants. On retrouve d'ailleurs cette tendance à généraliser le tambourinage dans d'autres musiques nègres. Par exemple, les contrebassistes négro-américains des années 30 pinçaient les cordes de leur instrument de façon à obtenir d'elles non seulement la note désirée, mais aussi un rythme concrétisé par la percussion de la corde sur le manche.

Il n'est pas jusqu'à la voix humaine qui ne soit sollicitée par cette volonté de tambouriner à tout prix : certains chanteurs africains émettent un vibrato obtenu par un mouvement latéral et rapide de la langue frappant alternativement l'une et l'autre paroi intérieure de la bouche; par ailleurs, certaines langues africaines ont la faculté de percuter d'elles-mêmes pendant qu'on les parle; ceci est fréquent, notamment, chez les *Bantou* d'Afrique du Sud : la chanteuse Miriam Makéba, dont le repertoire reprend nombre de chants traditionnels *zoulou*, utilise quelquefois de ces mots qui percutent d'eux-mêmes.

* Ocora, Ocr 36, 37 et 38, *op. cit.*

* Nous pensons notamment à *Sénégal, la musique des griots*, Ocora, Ocr 15, qui offre d'intéressantes gravures de percussions.

Se boucher les oreilles en chantant, technique de bien des griots africains.

LA VOIX HUMAINE

Il faut bien dire enfin quelques mots de la voix humaine car, de tous les instruments de musique, la voix est celui dont le Noir d'Afrique se sert le plus. Les disques enregistrés à ce jour rendent bien compte du fait. Même en rangeant sous la rubrique de musique instrumentale des pièces où la voix n'intervient qu'accessoirement, on aboutit encore à la proportion d'environ deux cents morceaux chantés, pour cent joués par des instruments. La musique vocale constitue donc l'essentiel de l'art musical africain — ce qui ne veut nullement dire que l'intérêt des instruments s'en trouve réduit, tant s'en faut : leur destination première, qui est de restituer le langage parlé ou chanté, leur donne au contraire une importance qu'ils n'ont pas dans les musiques d'autres continents.

L'utilisation de la voix par les musiciens d'Afrique noire, les timbres et diverses nuances qu'ils en obtiennent grâce à des artifices inconnus du reste du monde (oreilles bouchées, nez pincé, langue vibrant dans la paroi buccale, production d'écho par injection du son dans un récipient, etc.), sont sans doute à la base de la confusion, voire de l'incompréhension que la musique nègre établit presque toujours, au début, entre elle-même et l'auditeur non-Africain qui l'aborde.

Ces tambours à résonateur frappés à la main et au marteau transmettent leur musique d'une génération à l'autre.

Avant toute chose, il faut remarquer que la notion de « belle voix », l'une des notions les plus subjectives qui soient, ne doit pas s'appliquer à la lettre quand il s'agit de chanteurs noirs. Qu'un musicien nègre ait

une belle voix, dans le sens généralement admis en Occident, ne signifie en rien que sa musique procède des mêmes critères de perfection mélodique, de justesse, de fini dans la forme, de pureté enfin, que dans la musique occidentale. Une « belle voix » africaine, au sens occidental du terme, peut n'être parfois, dans le cadre strict de la musique traditionnelle, qu'un accident, le but recherché n'étant point nécessairement de produire des sons agréables à l'oreille, mais plutôt de vivre divers actes de la vie quotidienne au moyen de sons. Dans un tel monde musical qui toujours se veut représentatif de quelque aspect de la vie, de la nature ou du surnaturel, la recherche sonore se garde bien d'ériger en critère l'élément beau, dont le propre est d'être instable jusqu'à l'arbitraire.

Les voix africaines ne sont, par conséquent, que ce que l'ensemble de la musique leur commande d'être : claires pour chanter la mariée nouvellement entrée dans la communauté, étouffées pour rendre compte d'une aventure que l'on aurait préféré taire, railleuses à l'heure de la satire, rieuses par-dessus la sévère moquerie de l'humour, rocailleuses ou douces, tendres ou percutantes suivant le moment et le lieu. De là vient la grande liberté laissée à tout individu qui désire faire entendre sa voix : chanter n'est plus affaire de spécialiste. N'importe qui peut le faire, et partant, en pratique tout le monde chante.

C'est là ce qui donne à la musique africaine son véritable caractère d'art collectif, une sélection au niveau de l'instrument ne pouvant plus s'opérer ici. D'où déjà l'importance de la musique vocale en ce qu'elle fixe la signification sociale de l'art au sein d'un peuple qui le connaît et le pratique quotidiennement. Dès lors, est-il encore besoin d'ajouter que c'est la musique vocale, et elle seule, qui peut exprimer en termes clairs la fonction d'un rite, acheminer le monologue d'une prière juqu'à un dieu, prononcer la sentence et en commander l'exécution, prôner l'amour et l'union au sein de la communauté?

Mais le chant devient art dans le répertoire de ces spécialistes dont nous avons déjà parlé, les griots et les « toucheurs-de-cithare ». Art patiemment étudié, généralement sous la conduite d'un maître, il est l'une des principales raisons d'être de ces castes de troubadours qui se sont instituées, depuis les temps jadis, en conservatrices de la tradition. On ne conçoit guère de griot qui ne saurait pas chanter. Et cependant, cet art du chant, fonctionnel au possible, ne se présente pas comme une musique savante, ni seulement ésotérique. Ses formes restent d'une simplicité qui les rend abordables par tout un chacun si bien que, souvent, le griot n'est rien d'autre qu'un soliste au sein d'un groupe de chanteurs, un animateur de la fête parmi des musiciens qui, même s'ils ne sont pas des spécialistes, connaissent tout de même la partition, tout au moins dans ses grandes lignes.

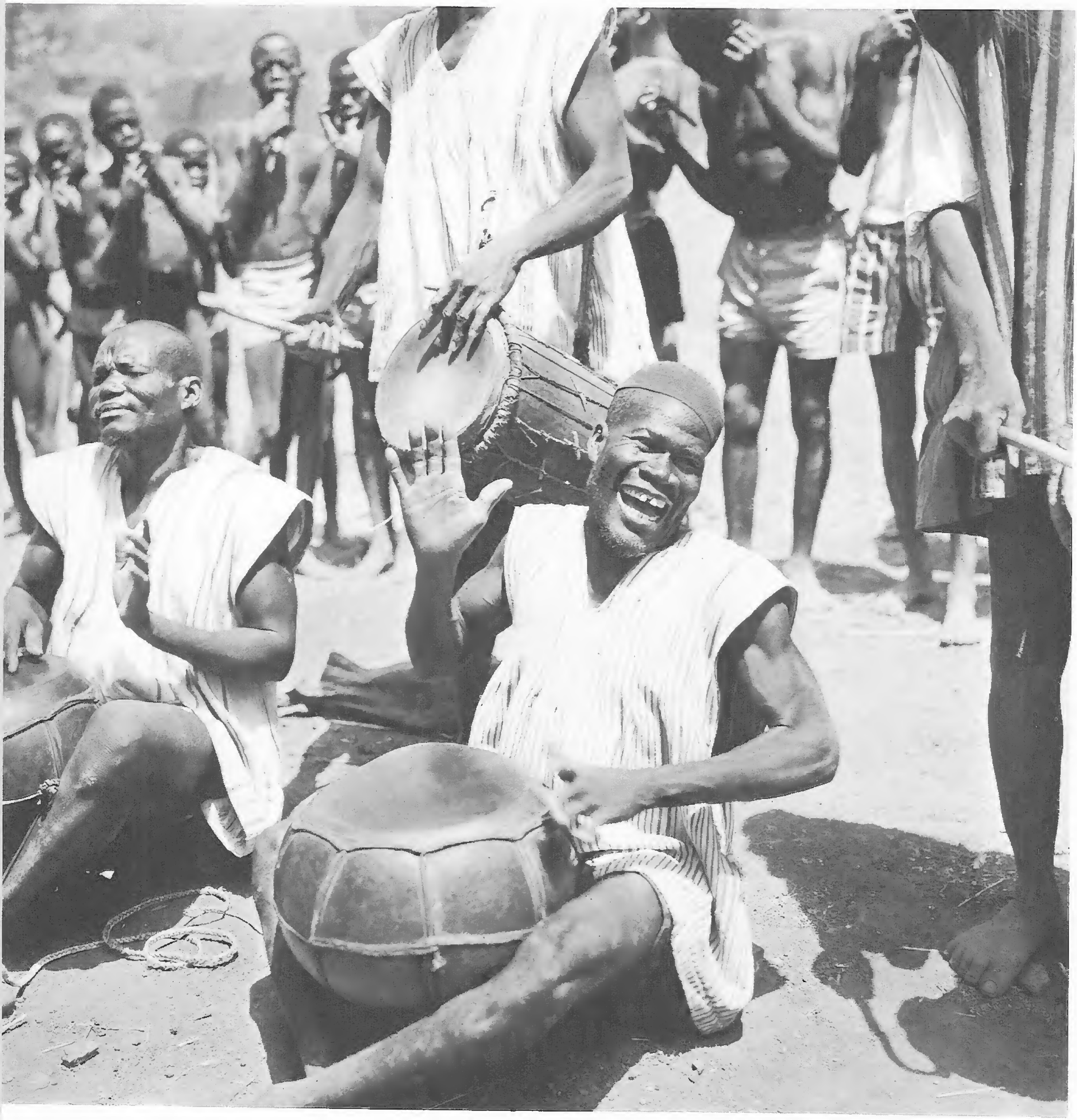
Cela aussi est caractéristique de la musique négro-africaine qui, décidément, se veut le bien de tout le monde, un langage compréhensible de

tous les membres d'un groupe ethnique donné. Autrement dit, alors qu'on trouve, dans le domaine instrumental, quelques formes et techniques réellement savantes, accessibles seulement à un petit nombre d'initiés, la musique vocale, elle, reste au niveau du peuple, où elle trouve son inspiration, où également elle restitue avec bonhomie la sage philosophie du fait divers le plus banal. Tout cela fait de la musique vocale africaine un domaine d'étude extrêmement intéressant pour qui veut prendre connaissance, non seulement des péripéties de la vie quotidienne qu'elle relate, mais même de certains aspects de la pensée profonde des Négro-Africains.

Il peut sembler paradoxal de ne consacrer à la voix humaine que fort peu de place, alors que nous reconnaissons par ailleurs son importance, voire sa prépondérance parmi les instruments de musique. En fait, les chants enregistrés en Afrique noire sont si variés en nombre et en qualité, qu'il ne nous semblerait pas juste de recommander l'audition de quelques-uns d'entre eux plutôt que d'autres. Souvent, le texte de présentation des disques donne la signification des paroles, parfois leur traduction intégrale *. Quoi qu'il en soit, il est rare que ces chants manquent complètement d'intérêt, et la lecture des commentaires et explications des pochettes de disques ne fera que le confirmer.

* C'est le cas du coffret Ducretet-Thomson, 320 C 126, 127 et 128, souvent cité au cours de cette étude.

Le tour d'horizon des instruments de musique que nous venons d'effectuer, nous a permis de détruire nombre de clichés, et en particulier celui bien connu du tambour pris pour le représentant exclusif de la musique négro-africaine traditionnelle. Nous avons montré qu'en réalité, il existe en Afrique noire un nombre tellement impressionnant d'instruments de toute sorte, irremplaçables dans leurs rôles respectifs, leurs attributs, que les oublier ou même reléguer certains d'entre eux au second plan serait tout simplement faire preuve d'ignorance. En outre, même si l'on considère que le rôle de la musique est ici très spécial, puisqu'elle est souvent attachée à des rites pratiqués uniquement sur le continent africain, on remarque par contre que les instruments, dans leur conception, et avec la possibilité qu'ils présentent de se diviser en familles, rapprochent cette musique africaine de celle d'autres parties du monde. Nous ne doutons pas que le lecteur, qui nous a accordé son attention jusqu'ici, ne découvre, à l'audition de certains des enregistrements recommandés tout au long des pages précédentes, une musique apparemment différente de la sienne, mais non aussi rébarbative qu'elle en a l'air au premier abord. Si, de cette attitude objective, le lecteur passait à celle d'un véritable amateur de la musique africaine traditionnelle, l'auteur de ces lignes se sentirait comblé.



La musique

Il est difficile de dire si le premier homme africain venu sur la terre a parlé d'abord, ou s'il a chanté avant de parler. Ce qui est certain, c'est que dans bien des cas, la musique africaine dépend de la langue parlée par les hommes qui la pratiquent. C'est cette langue qui permet d'accorder une harpe-cithare de façon que sa musique soit comprise par les hommes et les femmes d'une même communauté. C'est cette langue que l'on met dans « la bouche » d'un tambour à languettes, si vraie, si spécifique, que l'instrument ne peut se faire comprendre que des gens de sa communauté à lui.

Un jour, en Afrique, une jeune Européenne ayant acheté un mvet, l'apporta au chauffeur de son père car l'homme, disait-on, savait jouer d'instruments de ce type. Le Noir prit la harpe-cithare, l'observa un instant, et essaya d'en pincer les cordes; puis, l'air visiblement dégoûté, il tendit le mvet à sa propriétaire, lui déclarant que cet instrument-là ne parlait pas sa langue à lui et que, par conséquent, il lui était impossible de « communiquer quoi que ce soit à un tel homme ». Inutile de dire que la jeune femme, qui n'était pas ethno-musicologue, ne comprit rien à ce discours parlant de communications avec un instrument que le chauffeur appelait... un homme. Si elle avait connu de vrais musiciens africains attachés à la tradition, elle aurait compris que, bien souvent, l'instrument de musique, parlant la langue de l'homme qui en joue, est lui-même considéré comme un homme. Jouer d'un instrument revient donc pratiquement, à établir une communication, pour ne pas dire une communion, entre le musicien et son instrument. La musique, on le voit, prend — même à l'échelle de l'individu — une signification bien plus grande qu'on ne le croirait au premier abord.

« Je suis venu jouer du tambour à la fête, non pas livrer un esclave au marché! »

Cette anecdote nous en rappelle une autre, qui nous est arrivée un jour, à nous personnellement. Nous étions à Ouagadougou, en Haute-Volta, pour présenter une émission publique de radiodiffusion. Le spectacle, qui se déroulait dans une grande salle, comportait, entre autres

numéros, des danses traditionnelles exécutées par des groupes venus de différentes régions du pays. Or, les musiciens de l'un de ces groupes avaient, parmi leurs instruments, une série de six tambours fabriqués à partir de calebasses séchées et évidées, sectionnées au tiers de leur hauteur, et recouvertes d'une peau. De tels tambours, appelés « bendéré », ne semblent pas exister ailleurs qu'en Haute-Volta. De plus, ils sont de toute beauté; aussi l'envie d'en posséder un était-elle compréhensible. Mais ce fut en vain que nous proposâmes à l'un des musiciens des sommes de plus en plus tentantes afin qu'il nous cédât le sien : cet homme, dont la pauvreté était visible au premier coup d'œil, ne voulut jamais se séparer de son instrument.

A la fin, interrogé sur ce refus obstiné, il rétorqua net qu'il était venu à la ville pour jouer du tambour et faire danser pour la fête, et non pour livrer un esclave. Nous retrouvons là la même idée de l'instrument de musique élevé au rang d'une personne. Cette personne, parlant la langue de l'homme qui l'a créée, aide celui-ci à produire de la musique. On serait tenté de dire qu'il n'y a pas d'instrument de musique, mais qu'il existe la musique elle-même, faite par les musiciens et leurs instruments. Ces derniers rappellent à leur manière la création de l'homme par Dieu lui insufflant vie et parole.

La musique commence donc à partir du langage parlé, fait d'intonations diverses, d'onomatopées rythmées. Le chant suit de près ces intonations. Dans la langue *douala*, langue *bantou* par excellence, on ne trouve jamais, dans la musique traditionnelle, de contradiction mélodique entre un mot parlé et le même mot chanté. Par exemple, le substantif *moto* (l'homme, par opposition à l'animal), se dit sur un seul ton, les deux syllabes en étant martelées avec des forces absolument égales. Aucune mélopée *douala* ne donne deux tons différents à ces deux syllabes, car le mot risquerait de devenir incompréhensible dans le chant. Par contre, *muto* (la femme) se dit sur deux notes différentes, la première étant plus haute que la seconde (par exemple, si « *Mu* » est un La_3, « *To* » sera un Fa_3). Et dans tous les chants traditionnels *douala*, on respecte cet ordre des hauteurs de sons, c'est-à-dire que personne ne songe à l'inverser, la musique du mot, tel qu'il est utilisé dans le langage parlé, s'imposant à la composition musicale de la mélopée.

C'est pour cela qu'il est facile de passer progressivement d'un récit parlé au même récit chanté, comme le font tous les joueurs de harpe-cithare mvet, comme le rééditent par ailleurs, sous d'autres climats, les pasteurs des communautés religieuses noires des États-Unis. Il faut dire que les Noirs américains ont commencé par déformer la langue des Blancs, lui donner bon gré mal gré des intonations africaines qui permettent, l'atavisme aidant, d'en faire une langue chantante : déplacement de l'accent tonique, ellipse de certaines syllabes, addition d'onomatopées percutantes, tout cela, joint à la difficulté de prononcer correctement

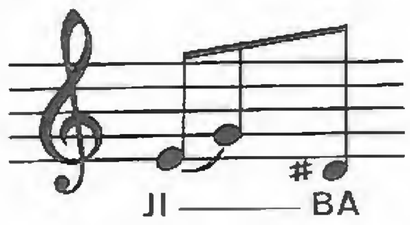
Sculpture et musique étroitement liées, telle est la véritable signification de cette harpe dont l'homme se sert souvent pour communiquer avec le monde de l'au-delà.

certains mots, a conduit à la « langue du jazz » d'une part, au style de prédication déclamatoire d'un Révérend Kelsey d'autre part. Il est certain que ce dernier, avec ses fidèles, dans les enregistrements qui ont été réalisés dans un temple noir des États-Unis, se rapproche considérablement de ses frères demeurés sur le continent africain, malgré les différences certaines que l'on note dans la musique de l'un et l'autre monde, ainsi que dans l'ambiance même entourant cette musique.

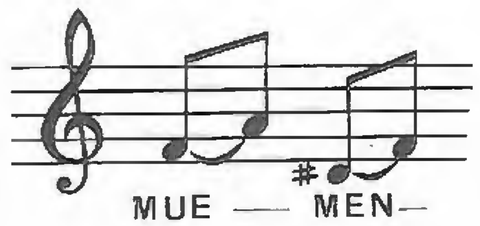
Il s'agit bien d'intonations, non de simples accents toniques comme c'est le cas dans les langues indo-européennes. Dans ces dernières, en effet, l'accent tonique se caractérise par la précision de sa place dans un mot; il se met généralement sur une note principale : c'est sur la syllabe *nai* du mot « dictionn*ai*re », en français; c'est sur la syllabe *te* du mot anglais « ma*te*rial ». Au contraire, dans les langues africaines, et principalement dans les langues *bantou* — sans doute les plus musicales de toutes — il s'agit de quelque chose de beaucoup plus subtil, que l'on aurait

Que deux tambours et un alghaïta sortent sur la place du village et, aussitôt, voilà toute une foule d'admirateurs rassemblés autour des musiciens.

tort d'appeler accent, car souvent il consiste en une suite de notes liées couvrant des intervalles de un à trois degrés allant d'une syllabe à une autre. Ainsi, la note de la première syllabe n'est pas plus favorisée que celle de la seconde; le mot ne prend sa signification que grâce à la musique unissant les deux syllabes considérées. Et cette musique est si vraie qu'on peut, même en utilisant la notation européenne, transcrire nombre de mots *bantou* sur une portée. Par exemple *jiba* (le vol, en langue *douala*), s'écrirait

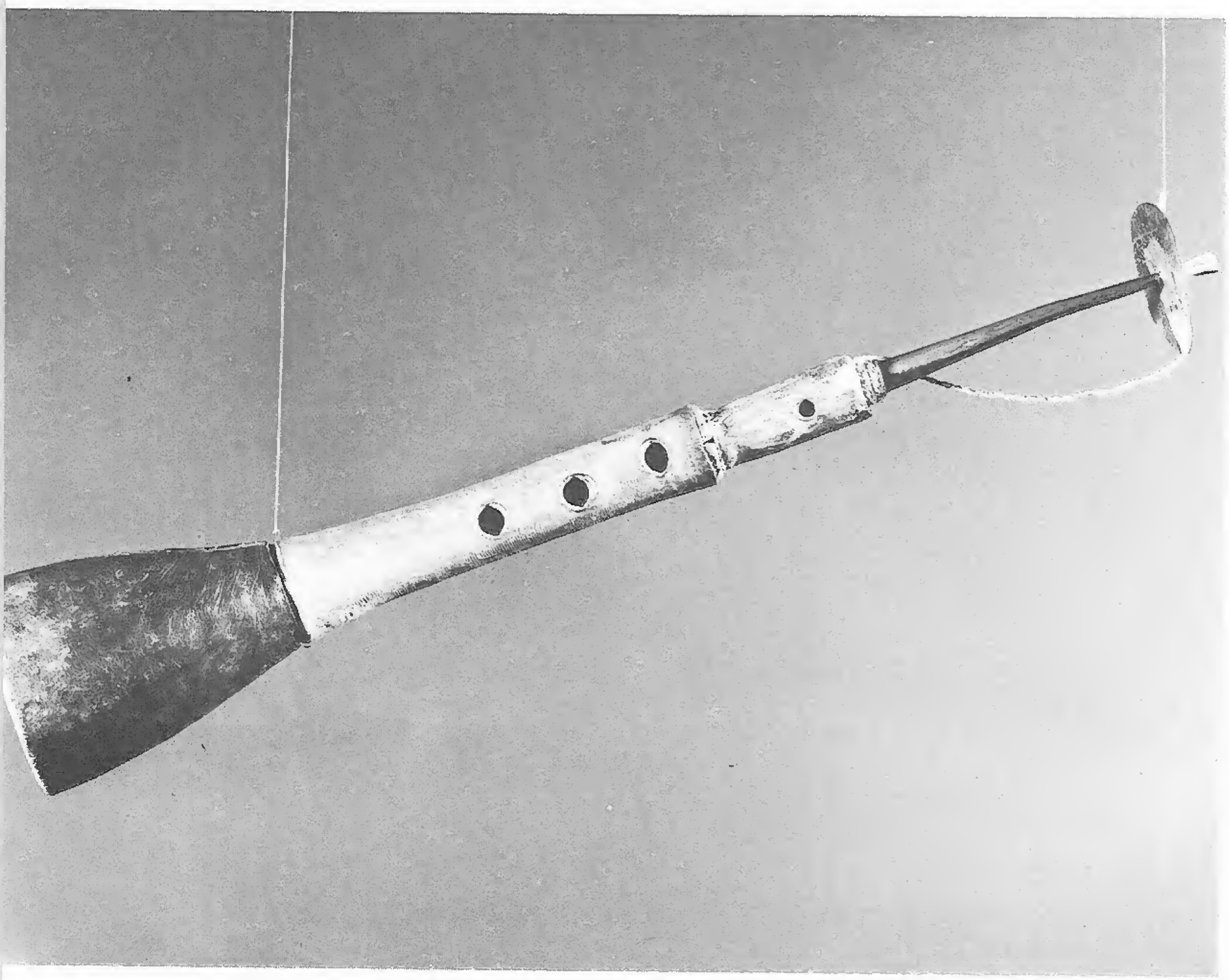


Quant à *muenen* (la lumière), sa transcription pourrait être la suivante :



La musique? Mais que serait-elle donc si elle ne savait déboucher sur l'expression, par tous les sens, de la vie?

Si nous insistons sur le rôle capital de la langue dans la musique africaine, c'est que c'est, là, la caractéristique qui distingue la musique des autres arts d'Afrique noire. Aucun autre art n'est aussi spécifiquement africain qu'elle. Car si un sculpteur de talent de n'importe quel pays du monde est capable de reproduire un masque, une statuette nègre, il n'en va nullement de même pour la musique : sa reproduction demande des instruments spécialement fabriqués dans le but de l'exprimer dans sa langue à elle. On pourrait dire, à la limite, que sans les langues africaines, il n'existerait pas de musique africaine. Connaître la langue, savoir l'utiliser, devient ainsi une condition sine qua non pour jouer la véritable musique africaine. Il faut constater que le français et l'anglais, adoptés comme langues officielles de la plupart des pays de l'Afrique moderne, remplaceront les langues africaines dans bien des domaines, mais certainement pas dans celui de la musique... à moins de choisir délibérément de déformer l'art musical traditionnel. La crise de la musique africaine proviendra aussi en grande partie du fait que l'étude des langues vernaculaires est de plus en plus négligée.

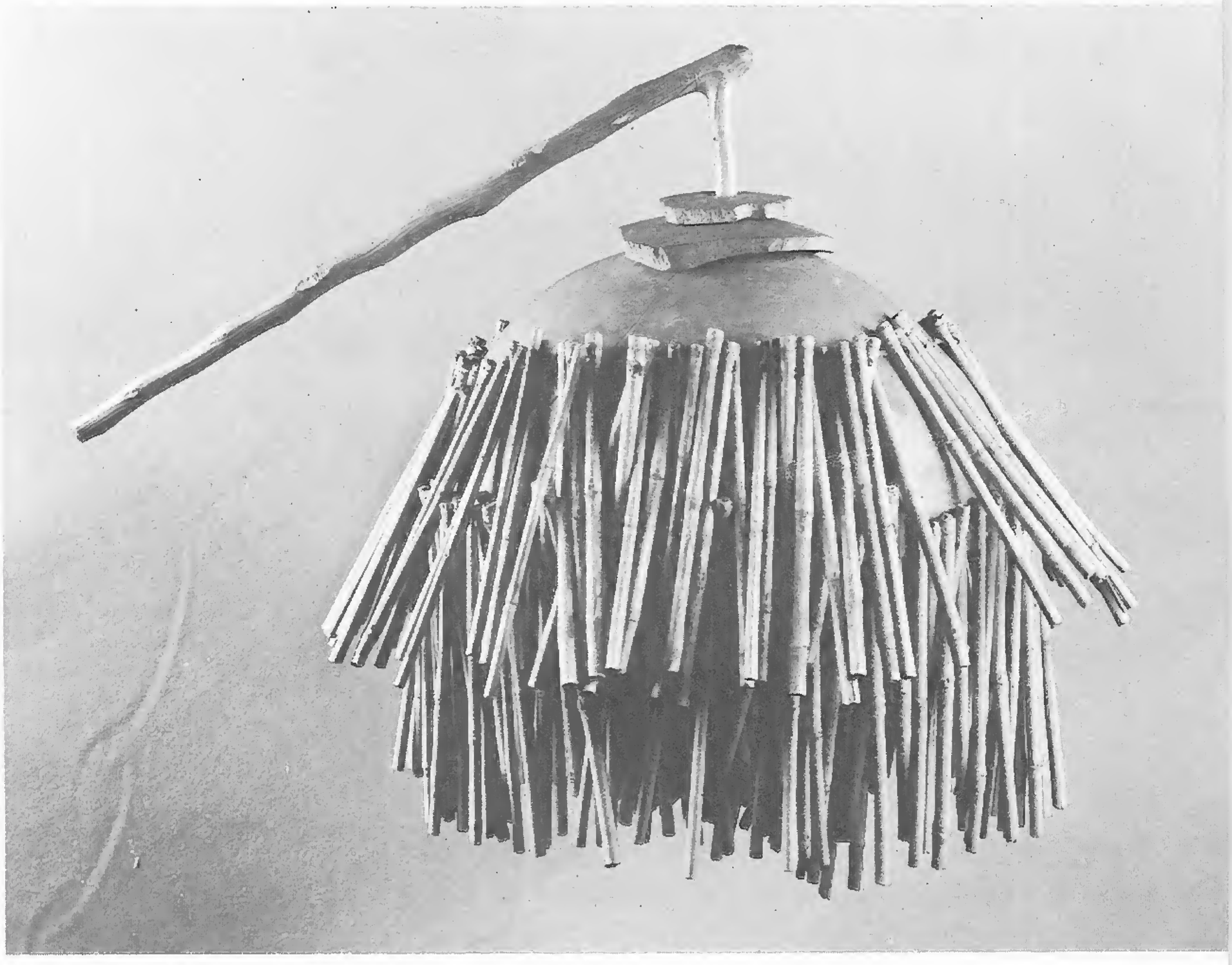


Alghaïta, l'un des rares instruments qui chantent leur musique au lieu de la parler.

Voici donc une musique qui remet en cause la division, par les Occidentaux, en musique vocale et musique instrumentale. Ici, la voix et les instruments parlant la même langue, disant la même chose, exprimant les mêmes sentiments, décidant unanimement de la re-création de l'univers chaque fois que la pensée se transforme en sons, articulant de la même façon des mots célébrant la Vie, ne sauraient être dissociés. Des Européens l'ont remarqué à plusieurs reprises. Ainsi, par exemple, voulant réaliser un *Panorama de la musique instrumentale* africaine *, il ne leur a pas été possible d'éviter d'inclure dans leur disque nombre d'enregistrements dans lesquels la voix n'est nullement reléguée au second plan.

* Bam Ld 409 A.

Il semblerait donc nécessaire, pour comprendre la musique, de connaître la langue qu'elle parle. Ceci tendrait sans doute à enfermer les musiques africaines dans des barrières linguistiques peu favorables à leur expansion. Mais il ne faut pas oublier que la musique reste art des sons, et que ces derniers ont une valeur intrinsèque leur permettant de sortir quand même de ces barrières, l'oreille étant alors seul juge. Il est vrai, nous l'avons déjà vu, que l'appréciation de ces musiques dépend



La reproduction des bruits de la nature est possible grâce à des instruments ingénieusement construits, tel ce hochet en calebasse et tiges de mil.

souvent d'une initiation exigeant patience et objectivité, initiation qui intéresse non seulement les non-Africains, mais également ceux des Africains qui n'appartiennent pas à la communauté pratiquant une musique déterminée. Ainsi considéré, l'art musical africain se présente indiscutablement sous des aspects tellement variés qu'on est en droit de parler, non pas de la musique africaine, mais des musiques nègres de l'Afrique. Nous trouvons cependant dans toutes, nombre de points communs, marques indéniables d'une certaine unité, et qui nous permettent d'affirmer qu'il existe bien *une* musique africaine, faite de mille aspects sonores au diapason de langues et dialectes divers.

Le rythme, c'est le reflet de la présence constante de la musique.

Nous avons, dans l'introduction au présent ouvrage, montré quelques-uns de ces points communs. De même, la lecture des pages précédentes n'a pas manqué d'en révéler d'autres. Nous n'insisterons pas sur le fait que l'on trouve dans différentes régions du continent africain des instruments de musique dont la facture, le timbre, la fonction, sont constants, à très peu de détails près. Nous ne reviendrons pas sur le caractère souvent collectif, voire communautaire de la musique, ni sur son rôle social, thérapeutique, ou magique. Nous devons toutefois, avant de mettre l'accent sur d'autres points communs à tous les aspects de la musique africaine, préciser qu'il est inutile de chercher à tout prix un rôle, une fonction à cette musique. Le Noir d'Afrique, bien souvent, joue lui aussi une musique non inscrite dans le contexte de la magie, du fétichisme. Un veilleur de nuit jouant de sa sanza et chantant ses malheurs ou ses espoirs, ne pense pas un instant au rôle de sa musique dans la société. Cela dit, revenons à la Musique elle-même, telle qu'elle se pratique dans la plupart des villages du continent.

Elle frappe tout d'abord par son caractère extrêmement vivant. Elle apparaît comme un véritable défi lancé contre le destin de l'homme, pour la reconversion d'un système appelé originellement à disparaître mais qui doit se transformer, non mourir. Ce débordement de vie est à l'origine des premières incompréhensions suscitées chez le non-Africain nouvellement plongé dans le monde musical nègre. Quoi, pense-t-il, on prétend me faire entendre une musique funèbre, et c'est aussi gai, aussi tumultueux, aussi bruyant que s'il s'agissait de célébrer un mariage? Comment peut-on pleurer les morts dans une telle absence de recueillement? Pourtant, il faut bien le dire, même au risque de choquer les esprits vierges soucieux de conserver les traditions d'un autre monde : pleurer les morts est une action physique absolument capable de souffrir la présence de bruits, fussent-ils ceux d'une musique de trompes et de tambours. Et puis, la notion de vie ou de mort est d'une transcendance telle, que ce n'est nullement au niveau du bruit ou du recueillement qu'il convient de la placer. Elle a une dimension métaphysique, qu'on ne peut entrevoir que si l'on se rappelle ces paroles du poète chantant au nom de tout le peuple noir :

Ceux qui sont morts ne sont jamais partis :
Ils sont dans l'Ombre qui s'éclaire
Et dans l'ombre qui s'épaissit.
Les Morts ne sont pas sous la Terre :
Ils sont dans l'Arbre qui frémit,
Ils sont dans le Bois qui gémit,
Ils sont dans l'Eau qui coule,
Ils sont dans l'Eau qui dort,
Ils sont dans la Case, ils sont dans la Foule :
Les Morts ne sont pas morts *.

* Birago Diop, « Souffles », in *Anthologie africaine et malgache*, Paris, Seghers, 1962.

Cette conviction écarte, aux heures tragiques du passage de la vie à une autre vie, le mode mineur qui, ailleurs qu'en Afrique, exprimerait la tristesse; elle maintient autour de l'homme l'indéformable tissu de rythmes et de sonorités exprimant la vie. C'est elle qui donne son vrai sens à la vie, à la musique, à l'homme. C'est elle qui, dans le fond, entretient ce malentendu entre le musicien et l'étranger, malentendu qui, selon M. Charles Duvelle, est à la base même de l'art *.

Nous voici placés au seuil d'une longue discussion, fructueuse seulement si elle conduit progressivement à l'appréciation de valeurs incomprises au premier abord, inutile et éternellement oiseuse si les esprits se braquent et refoulent toute concession positive. Il ne s'agit plus ici de musique africaine, mais d'art musical, et même d'art tout court. L'approche en est, en effet, comparable à celle de n'importe quel autre art qui nous est étranger : qui ne ressent un certain dépaysement, voire un certain malaise parfois, en pénétrant dans le monde d'un Picasso ou d'un Braque, d'un Calder ou d'un Giacometti, d'un Brâncusi ou d'un Moore? Si nous finissons par aimer ces univers — après les avoir seulement admirés — c'est grâce à la vie qu'ils contiennent, qui nous invite à nous y attarder, à y rester.

Il en va de même pour la musique africaine. L'aborder objectivement est d'autant plus passionnant, qu'elle est l'expression, non d'un individu isolé, mais de tout un monde, de presque tout un vaste continent, et qu'elle possède encore, à son stade d'évolution, « ce pouvoir de persuasion et ce caractère unanime qui à la fois représente la collectivité et s'adresse à elle * ».

Danse de joie après une chasse fructueuse ou danse d'espoir avant la chasse, la vie des Pygmées est toujours réglée par la musique.

* Voir le texte de présentation de *Afrique noire, panorama de la musique instrumentale*, BAM LD 409 A.

* Paul Collaer, « Notes sur la musique d'Afrique centrale », in *Problèmes d'Afrique centrale*, 26, 4e trim., 1954 — numéro spécial consacré à la musique nègre. Bruxelles, Institut universitaire des territoires d'Outre-mer.

Un autre trait commun à toutes les musiques d'Afrique noire, c'est le rythme. A toutes il est unanimement reconnu, sans que l'on ait jamais su ce qu'il représente en réalité. Pour les uns, c'est quelque chose de mécanique : le retour périodique de temps forts et de temps faibles jalonnant des phrases musicales données. Pour d'autres, c'est une magie dont seuls les Noirs disposeraient, et qu'ils incorporent dans leur musique pour la rendre envoûtante, « satanique ».

La vérité tient de ces diverses assertions : le rythme est une enveloppe invisible autour de chaque note, de chaque phrase mélodique destinée à parler de l'âme et à l'âme. C'est le reflet de la présence constante de la musique; c'est lui qui insuffle à celle-ci son pouvoir biologique, lui permettant de produire des fruits psychologiques. Mais, dans tous les cas, le rythme est toujours un soutien, un catalyseur, non la musique elle-même. D'ailleurs, « il n'est plus possible aujourd'hui de soutenir l'opinion que la musique africaine est avant tout rythmique et que le chant s'y réduit à de courtes phrases inlassablement répétées. En réalité, cette musique comporte souvent d'importants développements mélodiques, et la pratique de la polyphonie y est plus répandue qu'en Europe *. »

* *Ibid.*

Cette remarque de M. Paul Collaer se vérifie aisément à l'audition de quelques enregistrements témoignant du souci qu'ont eu certains réalisateurs de présenter des pièces musicales africaines intégrales. De tels enregistrements ne sont pas nombreux, mais nous pensons que la « Musique des princes » (Dahomey) *, « Pondo Kakou » (Côte-d'Ivoire) * ou la « Danse d'Edzingi » sont des pièces suffisamment intéressantes quant à ce qui est du développement mélodique dans la musique africaine. La musique accompagnant la danse d'Edzingi, qui fait partie du rituel de chasse des Pygmées *Babinga Bangombé*, a été enregistrée en 1946 par M. Gilbert Rouget, du Musée de l'Homme. Des fragments en ont été reproduits sur disque *, représentant certains épisodes de la danse, mais certains épisodes seulement car la cérémonie elle-même, telle qu'elle se pratique dans les campements des Pygmées, dure plusieurs heures et se répète plusieurs jours de suite. Les Pygmées vivent de la chasse, de la cueillette, et du troc avec les « Grands Noirs » habitant la lisière de la forêt. Les *Bangombé* se trouvent au Congo (Brazzaville), dans la région de Ouesso, sur la rive gauche de la Sangha, au nord du confluent du Ngoko.

« Lorsque les *Bangombé* ont tué un éléphant mâle porteur de grandes défenses, ils appellent Edzingi, monstre qui vit dans la forêt, et l'invitent à venir danser. Edzingi, dont le rôle est tenu par un jeune homme — mais personne n'est censé le savoir — est entièrement revêtu d'un manteau de raphia frais. Il se déplace et tournoie sur lui-même comme un tourbillon, entre au camp, danse, repart dans la forêt se reposer quelques instants et revient. Lorsqu'il se dresse, les hommes poussent des cris aigus et l'encouragent de la voix. Quatre tambours battent sans arrêt, un homme frappe une cloche de fer. Les femmes, massées un peu à l'écart, chantent et battent des mains. Les hommes entourent Edzingi et se pressent contre lui en dansant.

« La cérémonie se développe comme un drame. A la fin, Edzingi tombe à terre, se relève pour retomber plus longtemps, puis reste immobile un long moment avant de se redresser pour regagner définitivement la forêt; la musique se renouvelle avec les péripéties de la danse (...)

« Du point de vue musical comme du point de vue chorégraphique, la cérémonie pour Edzingi doit être considérée comme un ensemble de mouvements, suivant un certain développement et constituant un tout (...)

« Le premier mouvement — attente d'Edzingi qui est en forêt et n'a pas encore fait sa première apparition — est bien représentatif du début de la cérémonie, à la fois par l'absence des tambours, par l'importance de la voix seule et par la faible division du chœur.

« Le numéro 2, par l'ampleur et la complexité de la polyphonie, par la variété des moyens successivement mis en jeu, par l'intervention des cris (cris de chasse), par sa chaleur enfin, est caractéristique d'un moment particulièrement intense de la danse d'Edzingi.

* Vogue Contrepoint Mc. 20.093.

* *Pondo Kakou, musique de société secrète*, Vogue Contrepoint Mc. 20.141.

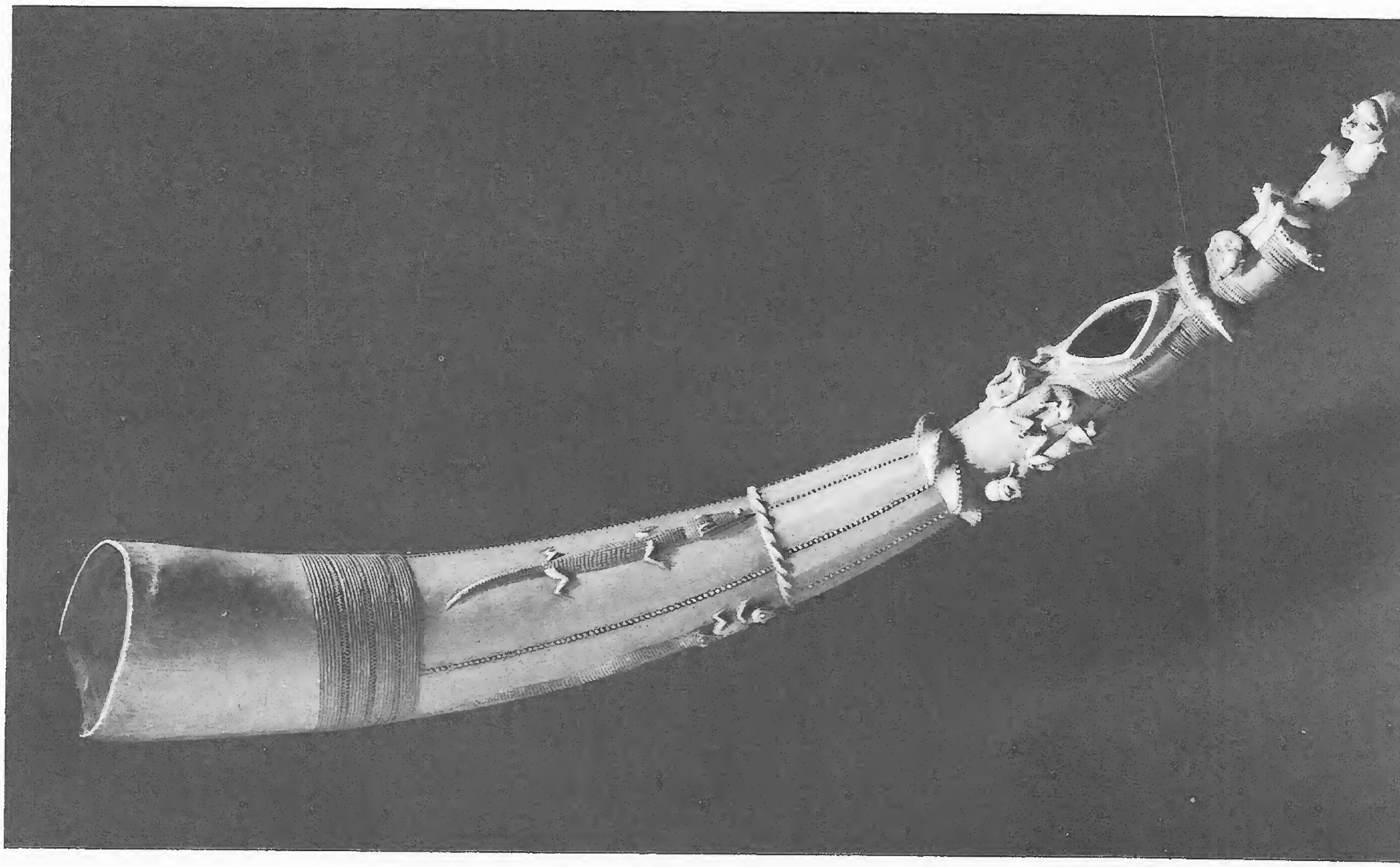
* *Musique pygmée de la haute Sangha*, Bam Ld 325, face B.

Cor de légende, homonyme de celui de l'épopée de Roncevaux, cet instrument est un véritable lien entre deux mondes, deux cultures.

« La polyphonie de cris, où dominent les voix des femmes, est un des traits les plus originaux de la technique vocale pygmée. Elle s'enchaîne toujours, sans qu'il y ait interruption, à une partie chantée, l'alternance d'une polyphonie criée et d'une polyphonie chantée étant un des procédés de composition musicale les plus constants chez les *Babinga*. Edzingi n'échappe pas à la règle à cet égard, non plus qu'à celle qui veut que toute musique de danse, chez les Pygmées, soit formée d'une suite de mouvements relativement courts — deux à trois minutes — coupés d'interruptions plus ou moins longues suivant les cas et les types de danses.

« A la fin de la cérémonie, pour ce que l'on pourrait appeler l'agonie d'Edzingi, apparaît un thème jamais encore entendu et qui lui-même se transforme par transitions insensibles, à mesure que se développe la danse, pour aboutir, au moment où disparaît Edzingi, à une psalmodie d'un caractère entièrement différent de tout ce qui avait été chanté jusque-là. Pour finir, des cris accompagnent Edzingi qui regagne la forêt *. »

* Gilbert Rouget, même disque, notice explicative.



Ainsi, les Noirs, les plus authentiquement africains (on pense en effet que les Pygmées sont les premiers habitants de l'Afrique) possèdent aussi la musique collective la plus complète, la moins « monotone », l'une des plus significatives, en tout cas l'une de celles dont on peut affirmer sans réserve qu'elle fait vraiment partie intégrante de la vie négro-africaine. On trouve dans cette musique-ci bien des éléments caractérisant celle d'autres peuples — rôle important dévolu à la voix; polyphonie; cris; chants avec battements de mains; changements de thèmes musicaux et développements en accord avec divers épisodes de la chorégraphie, ou plutôt de la vie, etc. — autant d'éléments qui constituent des points de repère non négligeables par rapport à l'art universel de la musique.

L'utilisation de ces éléments par les Noirs d'Afrique peut n'être pas conforme aux principes ni à la technique préconisés par les Occidentaux, ce n'est certes pas là ce qui permet de prononcer une condamnation sans appel. Après tout, on remarquera bien vite que chez les Africains, il s'agit, non d'une méconnaissance de certains de ces principes, mais de l'adoption d'une attitude différente de celle de l'Occident vis-à-vis des éléments considérés.

Les voix noires ne sont pas « travaillées? » Faux : elles le sont, mais simplement dans une optique différente. Elles ne vont pas chanter l'opéra, alors, pourquoi utiliseraient-elles des techniques pour le développement de la tessiture, ou pour la pose et la justesse de la voix destinée à l'art lyrique des grandes salles de concert? Pourquoi devraient-elles monter et descendre des gammes chaque jour, alors qu'elles sont appelées à parler le langage quotidien compris de tout un chacun?

Car ici, la technique vise plutôt à produire la vérité toute nue, sans fioriture, de ce que dit ou pense le peuple : chanter en bégayant, comme un bègue parlerait; tourner sa langue sept fois dans sa bouche, littéralement, pour dire des choses difficiles; se boucher les oreilles à l'aide des mains pour découvrir des sonorités extraordinaires, et les restituer d'une manière qui étonne l'auditoire, mais que celui-ci comprend parfaitement — le chœur de la Neuvième Symphonie de Beethoven n'est-il pas né, lui aussi, de la restitution de sonorités, hautes dans tous les sens du terme, et semblables à des fleurs cueillies dans le jardin des dieux par un homme qui les entendait comme seul un sourd pouvait les entendre? —; jouer de la poitrine et de la tête alternativement, comme des notes à cache-cache à travers le labyrinthe du rythme; soupirer comme au matin de la dernière heure, rire aux éclats par-delà la douleur; louer ou injurier, élever ou abaisser; ouvrir à l'oracle les portes de l'avenir.

Autrement dit, la musique africaine, si transcendante soit-elle dans son contenu, trouve toujours l'expression de sa forme au niveau de l'homme lui-même. C'est peut-être encore là ce qu'il y a de si déroutant dans cette musique, faite en grande partie pour la glorification des dieux, et pourtant issue de la vie de chaque jour. (Il faut remarquer que l'art

Des notes pointées vers le ciel, pour la gloire des dieux, et des grands hommes.

de la sculpture ou de la peinture, en Afrique noire, est sous cet angle comparable à la musique).

Cette constatation permet d'expliquer pourquoi la technique n'a pas chez les Africains la même valeur que chez les Occidentaux. En Europe, par exemple, il existe des musiciens possédant la technique de leur instrument à un degré si élevé que l'on a tendance à les classer automatiquement dans la catégorie des artistes. Or, technique et art sont deux éléments distincts, qui, bien qu'allant souvent de pair, ne visent pas les mêmes

La recherche du timbre en musique est comparable à la recherche de l'étrange, de l'extraordinaire, du surhumain dans la sculpture et la chorégraphie.

objectifs. L'art a pour but de faire ce qui est beau, ce qui doit plaire; la technique peut permettre d'atteindre ce but de l'art, mais en aucun cas elle n'est ce but. La démarche normale, en Occident, est donc d'acquérir suffisamment de technique pour exprimer l'art; on apprend la technique pour la mettre au service de l'art. Pourtant, bien souvent, l'œuvre d'art se juge par rapport au niveau de la technique qui a aidé à la produire : l'exécution instrumentale ne doit ainsi comporter aucune faute; le pas de danse obéit à des règles techniques strictes; on ne veut voir aucune bavure sur une statuette achevée. En fin de compte, la technique se trouve à une place beaucoup trop importante par rapport à l'art lui-même, et l'on comprend que, dans ces conditions, un excellent technicien puisse quelquefois passer pour un artiste.

Le musicien africain, lui, s'adresse directement à l'art. C'est l'art de jouer d'un instrument qui l'intéresse, non la technique pour y parvenir. Celle-ci se présente comme une étape intermédiaire dont l'homme se soucie peu une fois franchie la période d'un apprentissage plus ou moins long, destiné à donner juste quelques notions — et non à former un expert — de l'utilisation de l'instrument. C'est pourquoi le même type d'instrument se joue de mille manières différentes, la technique en variant avec les individus.

Absence de technique — du moins dans la conception occidentale du terme — ne signifie en rien absence d'art, ni encore moins inutilité de l'art. Nous avons au contraire, jusqu'ici, souligné la nécessité d'être, la fonction de la chose artistique, en l'occurence de la musique. Cette dernière reste la manifestation audible de fonctions biologiques, intérieures, qui s'appuient sur elle, soit pour se donner plus de contenance, soit pour se décharger sur le plan métaphysique de leur propre rôle : il n'y a pas de musique pour faire naître l'enfant, mais il y en a une pour l'aider à vivre; et la berceuse ne chante pas seulement le souhait d'une vie heureuse pour l'enfant, elle célèbre également les esprits, les mythes, les génies bienfaisants, tous éléments invisibles dont le concours est nécessaire pour assurer à l'enfant la vie heureuse qu'on lui souhaite.

Dès lors, il est facile de réfuter l'assertion de M. Robert Gay, qui prétend que « le Noir cultive une musique essentiellement physique * ». Nombre de disques et d'enregistrements, parmi ceux que nous avons indiqués dans le présent ouvrage, montreront à l'auditeur la part non négligeable de spiritisme contenue dans cette musique.

Dans le fond, lorsqu'on a pris conscience de l'importance de la vie chez l'Africain, on explique mieux sa musique. Naissance et renaissance sont les véritables mots d'ordre, dans un cycle tout simple : la musique naît avec l'enfant, et lui tient compagnie à tout moment. Elle triomphe avec lui de la première mort, celle toute symbolique qui précède l'initiation et au-delà de laquelle, renaissant avec l'homme, elle suit avec lui le chemin de l'ordre tracé par la communauté.

* Robert Gay, « Constantes nègres de la musique américaine », in *Problèmes d'Afrique centrale, op. cit.*

Sur ce chemin, la musique se confond avec la vérité, l'ordre avec le rythme. La musicalité n'est plus un mot, mais des actes, d'où la grande déconvenue de l'étranger qui tente en vain de saisir la mélodie, un accord, un mouvement. Tant pis, car la musique continue, quant à elle, toujours avec ses défauts et ses qualités séculaires, avec la même insouciance pour son propre devenir. Et c'est, à notre avis, ce dernier aspect de la question qui devrait retenir l'attention, à l'heure actuelle, bien plus encore que des considérations musicologiques toujours théoriques.

De nombreux colloques et festivals ont été organisés au cours des vingt dernières années, dans le but de faire connaître les arts nègres en général, et les arts négro-africains en particulier. La plus importante manifestation de ce genre a été, sans aucun doute, le premier Festival Mondial des Arts Nègres, qui eut lieu à Dakar au mois d'avril 1966. Parallèlement au Festival se tenait, toujours à Dakar, un Colloque sur l'Art nègre, placé sous le patronage de l'Unesco et de la Société Africaine de Culture que préside M. Alioune Diop, directeur de « Présence africaine ». Ce colloque a réuni des africanistes du monde entier autour des divers problèmes posés par l'art nègre. Problèmes du présent, certes, mais aussi problèmes de l'avenir, ont été examinés par des hommes conscients du rôle que l'art nègre peut jouer dans un monde qui manifeste constamment un besoin de renouvellement dans le domaine artistique. D'une importance capitale, ce colloque a mis l'art africain à sa véritable place, il a de même redéfini son rôle dans le présent et pour le futur. « Le message d'un tel art ne peut évidemment pas vieillir. Voilà pourquoi l'art africain d'aujourd'hui doit écrire le livre de la destinée de l'homme africain d'aujourd'hui (...) Mais ce que nous voulons par-dessus tout, c'est que le langage de notre art demeure à travers les vicissitudes des temps, un humanisme en dialogue avec le monde entier », écrit le religieux camerounais Engelbert Mveng *.

Naturellement, il serait naïf de croire qu'à l'issue d'un tel colloque, de grandes idées exprimées à haute voix aient réussi à résoudre tous les problèmes qui se posent à l'art nègre. Le renouveau de l'art africain, la protection des arts et des artistes africains, la promotion de l'art nègre, la recherche dans différents domaines de l'art, restent à l'ordre du jour. Mieux, ces questions ont pris encore plus d'ampleur depuis que le Festival, dans ses nombreuses manifestations, a étalé au grand jour les splendeurs artistiques du passé et permis de les comparer aux productions du présent.

Cette comparaison a provoqué des réactions diverses, mais l'opinion la plus répandue semble être qu'à l'heure actuelle, l'art africain moderne

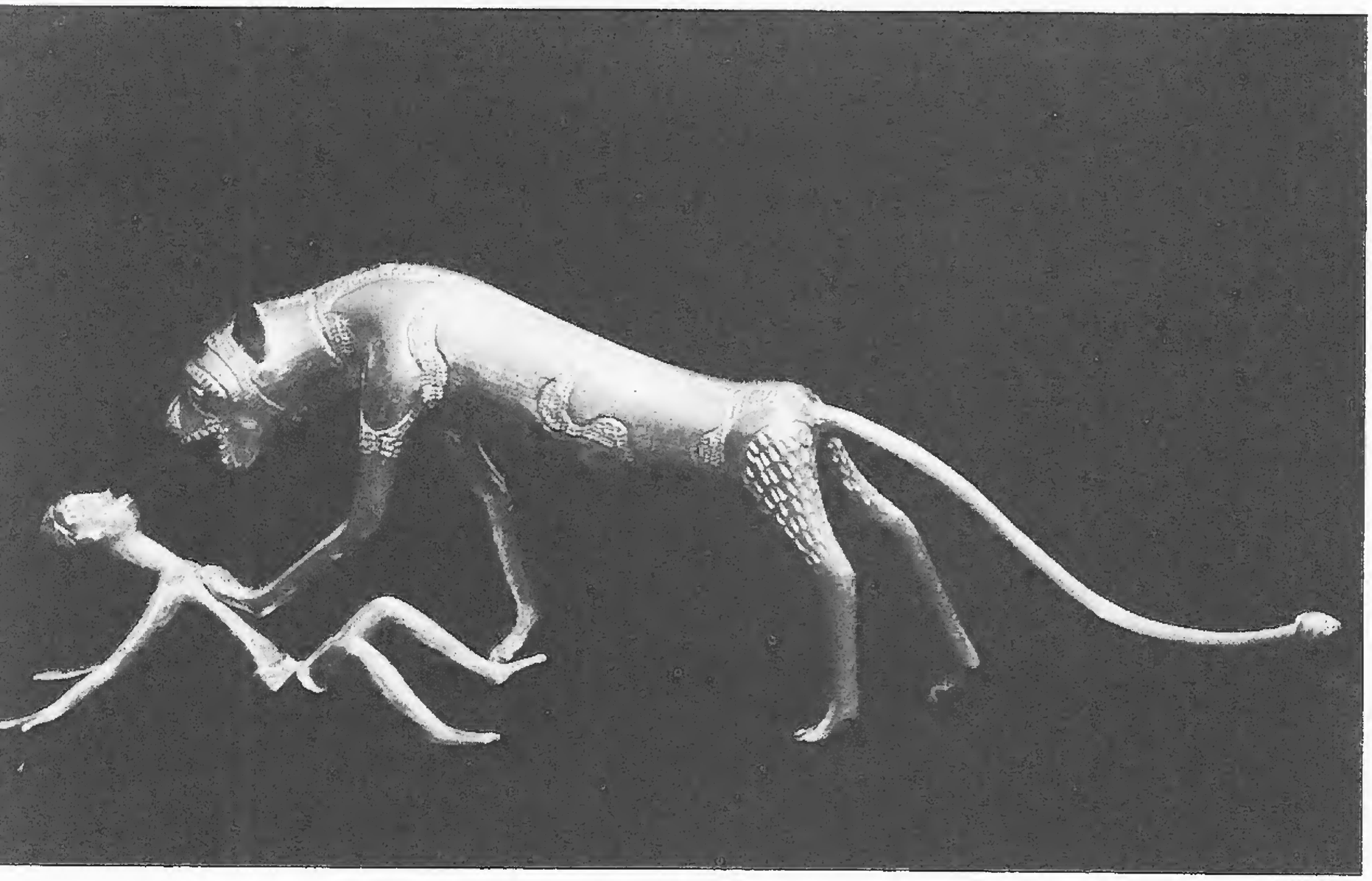
* Engelbert Mveng, s.j., « Signification africaine de l'art », in *Colloque sur l'art nègre*, t. I. Paris, *Présence africaine*, numéro spécial, 1967.

« Ce que nous voulons par-dessus tout, c'est que notre art demeure, à travers les vicissitudes des temps, un humanisme en dialogue avec le monde entier. »

ne vaut, ni qualitativement, ni quantitativement, l'art des temps anciens. Nous ne voulons pas entériner ce jugement; nous prenons d'autant moins parti, qu'il nous semble y avoir affaire, là, à des grandeurs se référant à des périodes de temps très inégales : l'exposition d'art africain ancien, telle que l'ont vue les visiteurs du Musée Dynamique de Dakar en avril 1966, et les Parisiens au cours de l'été de la même année, était composée de pièces dont certaines appartenaient au XV^e^ ou au XVI^e^ siècle, l'éventail s'étalant ainsi jusqu'aux premières décennies du XX^e^ siècle. Il n'est donc pas étonnant, dans ces conditions, que la production dite ancienne se révèle quantitativement plus importante que celle qualifiée de moderne, qui s'étend, elle, sur une trentaine d'années seulement.

Sur le plan de la qualité, nous manquerions d'objectivité si nous ne reconnaissions pas qu'avec toutes les influences étrangères introduites en Afrique depuis le début de la colonisation au moins, l'art africain, qui n'a en rien reçu d'encouragement de la part de l'étranger, est devenu un art qui se cherche. Ainsi, à la question qui nous a souvent été posée de savoir si nous pensons que l'art négro-africain continuera de vivre, nous aurions tendance à répondre simplement ceci : l'art africain est mort, vive l'art africain.

Cela n'a rien d'une boutade, et la réponse fera moins sourire si on la replace — elle aussi — dans son cadre. Car décidément, l'Afrique noire évolue sous le signe éternel de la naissance et de la renaissance : disons que la période coloniale ressemble, à une plus grande échelle, à la période



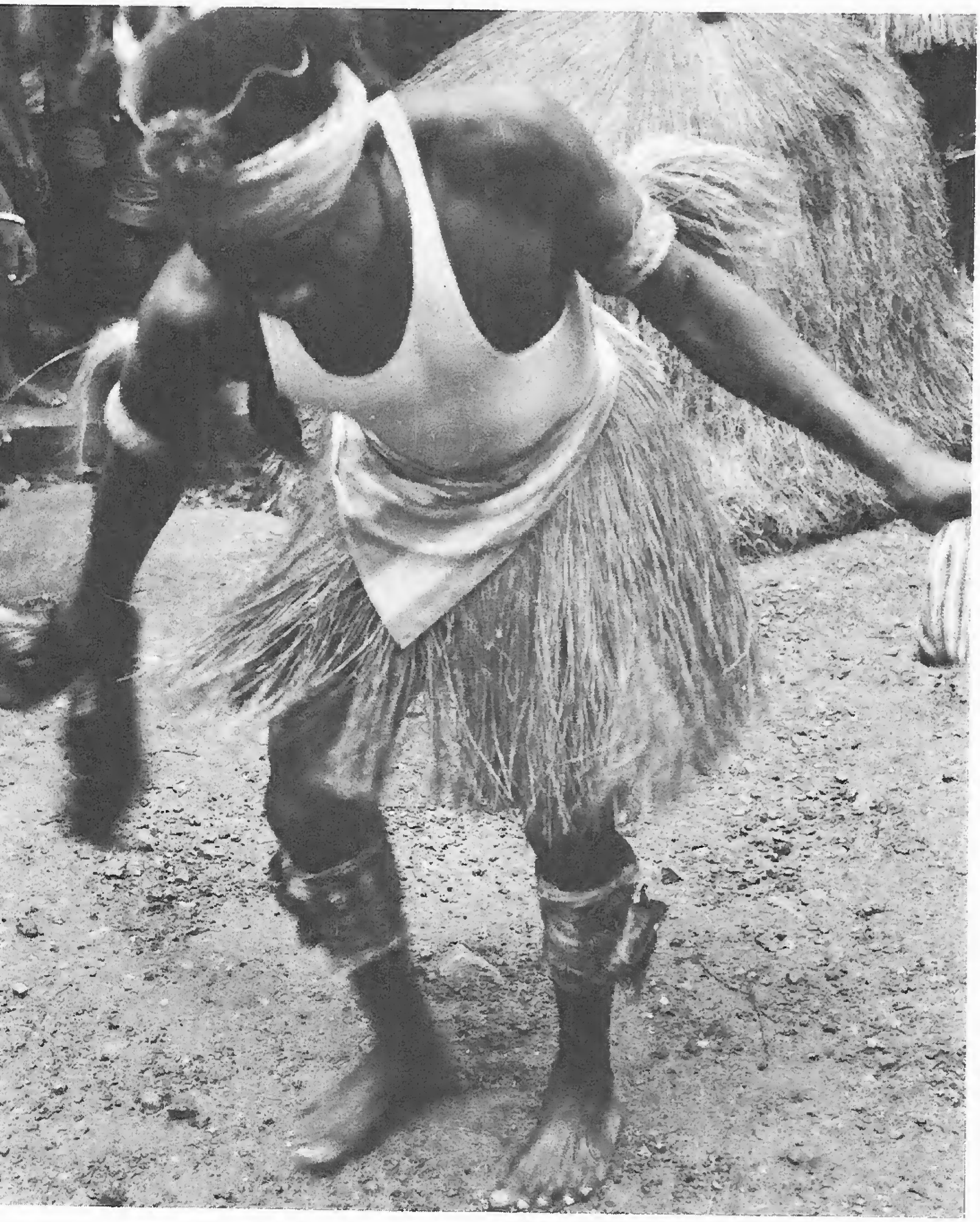
L'art africain est mort, vive l'art africain!

de l'initiation, pendant laquelle les jeunes gens à initier quittent leur village et leurs habitudes, pour s'enfermer plusieurs semaines durant, dans des cases entourées de hautes palissades construites en forêt. Ils sortiront de cette retraite, forts de nouveaux préceptes, de tous arguments pour une vie nouvelle dans laquelle ils seront des hommes à part entière. Souvent, ils abandonneront certaines de leurs anciennes habitudes; d'autres fois, ils composeront une nouvelle façon de penser, tenant compte de leurs passés et de leurs présents respectifs. Nul doute que cette dernière attitude ne favorise l'éclosion ou l'expansion de qualités d'hommes nouveaux, doués d'une pensée régénérée.

Nous croyons fermement que tel sera le processus africain de l'art : les nombreuses influences étrangères, que l'on place un peu trop facilement sous l'étiquette d'un modernisme de mauvais aloi, loin de nuire fondamentalement à l'art nègre, peuvent au contraire l'aider à renaître sous une forme différente. D'aucuns, parmi les puristes les plus farouchement conservateurs ou racistes, déploreront la mutation; mais celle-ci s'impose au nom de l'humanisme et de l'universalisme, contre un ésotérisme souvent inutile.

La plupart des colloques dont il est question plus haut, recommandent l'étude de plans en vue de la conservation et de la protection des arts. D'autres recommandations concernent la vulgarisation, sous-entendant par là que l'art africain gagnerait à être mieux connu du grand public. Nous pensons, quant à nous, que c'est le grand public qui gagnerait à mieux connaître l'art africain, mais on pourrait toujours objecter qu'il ne s'agit là que de positions relatives : tout, en fin de compte, dépend du point de vue où l'on se place. Mais même si nous voulions nous en tenir strictement aux recommandations concernant la conservation et la protection des arts africains, nous adopterions encore volontairement une attitude apparemment déconcertante, que certains qualifieraient même de négative : pour nous, la conservation des arts n'a rien d'une urgence prioritaire dans un siècle où l'on s'aperçoit que c'est le développement qui assure la véritable pérennité.

Dans le domaine particulier de la musique, la conservation des formes ancestrales n'a de valeur que dans la mesure où elle s'insère dans le cadre d'un véritable plan de développement. Nous affectionnons l'idée que de très beaux disques de musique africaine traditionnelle aient été réalisés pour permettre à des masses de par le monde de prendre contact avec l'expression la plus pure de la vie africaine. Nous sommes, de même, heureux à la pensée que des musées d'Europe et d'Amérique conservent de longs kilomètres en bande magnétique de cette vie africaine, telle que l'ont enregistrée des hommes de bonne volonté découvrant là un monde nouveau et digne d'intérêt. Le présent ouvrage n'aurait certainement pas eu de raison d'être si de tels efforts n'avaient été entrepris depuis une vingtaine d'années.



Ils sortiront de cette retraite, forts de nouveaux préceptes, de tous arguments pour une vie nouvelle dans laquelle ils seront des hommes à part entière.

Mais c'est une chose que de conserver pour conserver, d'avoir la conscience tranquille de l'homme qui a tout fait pour ne rien perdre de ce qui existait, c'en est une autre que de garder ce qui mérite vraiment d'être gardé. Dans le premier cas, conserver, c'est en réalité perdre dans le temps; le deuxième cas procède d'un libéralisme dynamique et positif, tourné vers le développement, et bannissant la statique invariance : développer, c'est conserver en gagnant dans le temps et avec le temps. C'est pourquoi il nous paraîtrait indispensable d'envisager l'avenir de

Art du passé, qui doit revivre aujourd'hui et prospérer demain, dans un monde qui a besoin de lui.

la musique africaine, non seulement sous l'angle de sa conservation, mais plus encore sous celui de son développement.

Parallèlement aux efforts de collecte, de classement et de publication de matériaux sonores, il devrait s'instituer des centres pour le développement de la musique africaine. Nous ne disons pas que l'on doive supprimer les « écoles des arts » qui s'installent ici et là, de nos jours, en Afrique. Nous croyons simplement que des efforts particuliers devraient être entrepris pour le développement de l'art musical qui, du fait de sa liaison

Au fond, l'homme comprendrait peut-être mieux la vie s'il avait plus d'une tête pour penser.

avec d'autres arts, du fait aussi, peut-être, de son caractère plus abstrait que la statuaire, par exemple, n'a jusqu'ici retenu l'attention que de quelques spécialistes, non-africains pour la plupart.

L'art est enraciné dans l'âme du peuple, et fait corps avec elle. Ce que recueille la bande magnétique ou le disque, n'est qu'une fraction minime de l'expression des sentiments de cette âme, fraction qui ne saurait remplacer l'âme elle-même, mère, origine de l'expression. Conserver cette fraction n'est pas une mauvaise chose; au contraire, l'âme ne s'exprimant pas toujours de la même façon à travers le temps, il est bon de fixer ainsi certains moments de la pensée. Recueillir et garder l'expression à un moment donné peut donc être d'un apport utile au monde des arts.

Mais cela est loin de suffire. Il faut donner à l'âme des peuples le désir de s'exprimer souvent, dans un langage qui tienne compte de l'évolution même de ces peuples.

Développer la musique africaine, cela consisterait à multiplier en les coordonnant les efforts notables, tout à fait louables mais encore insuffisants, qui s'accomplissent depuis quelques années dans divers pays africains pour redonner à l'âme des peuples ce désir de s'exprimer artistiquement.

C'est, pratiquement, organiser des *concours* de musique ainsi que d'autres manifestations culturelles, mettant en présence, s'il le faut, des musiciens traditionnels et des musiciens « modernes ».

C'est aider à la constitution de troupes folkloriques prônant l'art authentique, et au sein desquelles il soit mis un accent particulier sur la musique.

C'est former des orchestres de musique traditionnelle recevant une aide financière qui leur permette de rester en contact avec ce qu'il y a de plus pur dans l'art ancestral des sons.

C'est rémunérer les musiciens enregistrant pour le disque ou la radio.

C'est, de la part des compagnies phonographiques, faire des efforts de promotion des disques, comparables à ceux qu'elles consentent à faire pour vendre des disques de chansons.

C'est créer et subventionner des centres de recherches ethnomusicologiques, des centres de lutherie africaine, des conservatoires de musique africaine.

C'est, de la part des services radiophoniques africains, diffuser le plus possible de musique africaine, en l'expliquant et en la commentant pour les auditeurs n'appartenant pas à la communauté d'où cette musique est issue.

Il faut, en effet, rappeler que la vie urbaine, mettant l'Africain au contact de la musique européenne, et l'exode des villages vers les villes, ont créé à ce jour un nouveau type d'homme noir qui, parfois, tourne résolument le dos à tout ce qui est tradition, c'est-à-dire « passé », soit

par snobisme, soit par imitation, soit par amour pour un genre de vie différent. Des centaines d' « intellectuels » africains, vivant aujourd'hui dans les anciens quartiers « européens » du temps de la colonisation, préfèrent ainsi écouter Jean-Sébastien Bach ou Claude Debussy, plutôt que d'entendre la musique qui se joue dans les quartiers « africains » de la Médina, à Dakar, ou de Nima à Accra, de Treichville à Abidjan, de New-Bell à Douala, de Poto-Poto à Brazzaville.

Développer la musique africaine, c'est aussi amener de tels « intellectuels » africains à lui accorder leur attention. On conviendra que la seule conservation, au sens où l'on entend généralement le terme, ne pourrait suffire à réaliser des objectifs aussi multiples. Conserver, c'est s'assurer, dans une certaine mesure, de retrouver plus tard une quantité et une qualité données, qui n'auront point évolué au cours du temps. Développer, c'est investir dans l'âme du peuple, avec l'espoir, sinon la certitude, d'un gain en qualité et en quantité.

Mais, ainsi que nous l'avons déjà souligné au début de cet ouvrage, il serait vain de considérer l'avenir de la musique africaine en oubliant l'homme qui la fait. C'est à cet homme-là qu'il faut rappeler chaque jour, que sa musique est nécessaire, et qu'il ne doit pas l'abandonner. C'est lui que l'on doit encourager en priorité à vivre pour faire vivre son art et le répandre autour de lui. C'est à lui que les nouvelles écoles des arts d'Afrique doivent demander des leçons pour une sauvegarde vraie de l'art musical africain. C'est lui que l'on doit encourager à se renouveler (car, contrairement à ce que certains Européens ont écrit, le musicien africain peut se renouveler), malgré le doute que peut faire naître en lui une civilisation basée sur le profit et l'argent. C'est le musicien qui peut garder intacte — ou retrouver — la force mystique contenue dans la musique et qui imprime à celle-ci son élan de vie, son dynamisme, sa brutalité ou sa douceur, son âme. C'est lui qui peut inviter le peuple à se rassembler autour de lui pour chanter, perpétuant ainsi la conception communautaire de l'art musical en Afrique.

Atteindre le peuple par l'intermédiaire du musicien, sensibiliser l'opinion en lui montrant l'intérêt porté au musicien et à son art, telle paraît être l'attitude positive qui aidera vraiment à conserver la musique tout en la développant. Il est en effet inutile de penser à la conservation ou au développement de la musique africaine à l'écart du peuple alors que c'est ce dernier qui, seul, la connaît profondément pour l'avoir toujours vécue. La participation des communautés est nécessaire, car c'est elle qui garantira l'authenticité même de la musique à préserver et à développer.

Le musicien, on le voit, peut jouer un rôle extrêmement important de coordonnateur, non seulement au niveau de la production et de l'évolution de l'art, mais également à celui de l'utilisation de cet art et de son intégration dans la vie africaine moderne.

Dans bien des pays d'ailleurs, les musiciens africains sont parfaitement conscients de ce rôle : depuis une trentaine d'années, nombre d'événements sociaux et politiques, jusque-là inconnus de l'Afrique, se sont déroulés avec l'active participation de la musique. Il n'est pas de campagne électorale qui ne bénéficie de son efficace soutien. C'est ainsi, par exemple, que deux candidats rivaux, dans la région d'Ibadan, au Nigeria de l'Ouest, ayant un jour décidé de confier en partie leur campagne électorale à deux groupes de musiciens eux-mêmes rivaux, quelque vingt-deux disques 78 tours sortirent l'un après l'autre d'une joute musicale qui opposa les deux groupes pendant plusieurs mois de l'année

L'art n'est pas un moyen mais une fin, celle d'être l'homme que l'on n'est pas, et de vivre le surnaturel.

1960, l'ordre croissant desquels permettait de suivre pas à pas le programme et la profession de foi des deux candidats ainsi que la réponse de l'un aux invectives et injures de l'autre, et inversement, le tout en musique bien rythmée pour la danse.

Il n'est pas de chef d'État africain qui n'ait entendu son programme de gouvernement mis en musique, et chanté... et dansé. Décidément, la tradition musicale veut se mettre au diapason de la nouvelle vie africaine, et les adaptations de textes ayant trait à l'actualité ne manquent pas. Voici un chant qui illustre une telle adaptation :

« Vous dont la terre est pauvre, vous qui ne vivez que de la chasse, prenez patience. Le plan de développement vous promet des irrigations, des engrais pour fertiliser le sol. Quand tout cela sera fait, vous retrousserez vos manches pour affronter la terre, car c'est d'elle que sortiront les graines qui vous permettront de vivre. Vous aurez à vous organiser en coopératives de production pour que vos produits soient bien contrôlés et vendus à bon prix * ».

* « Inchallah », *Sénégal, musique des griots*, OCORA, OCR 15, face B, plage 1.

On a tendance à sourire gentiment à de tels propos, surtout en remarquant l'absence totale de poésie dans cet authentique chant de griot interprété par une jeune femme à la voix par ailleurs ravissante. On sourit moins quand on pense à la véritable portée d'un tel chant : car la musique traditionnelle est ici la belle enveloppe qui contient harmonieusement le message moderne, anguleux et parfois difficile, envoyé par les dirigeants à tout le peuple. Et parce que ce message se chante, il restera continuellement présent, avec de fortes chances d'être finalement entendu un jour.

Nous voilà placés, grâce à la musique, devant un véritable espoir, le seul peut-être de toute cette région du monde : que des messages bien pensés soient finalement entendus, compris et mis en pratique par le peuple, cela est déterminant pour l'avenir des Négro-africains.

La musique africaine, on le voit, déborde largement le cadre de l'art. Et pourtant, en tant que musique, elle garde intactes, par les temps les plus modernes, celles de ses fonctions d'autrefois, qui ont su donner au cours des âges une figure tout à fait particulière à la société africaine. Cela constitue un véritable fonds, d'autant plus précieux qu'il est immuable. Car si des éléments formels de cette musique sont susceptibles de variations en fonction du temps et de diverses influences, si l'on est en droit de considérer avec quelque pessimisme l'avenir de ce que l'on appelle aujourd'hui la « musique africaine authentique », la signification et les fonctions fondamentales de cette musique restent en revanche d'une rassurante invariabilité.

C'est donc par rapport à ce fonds que l'homme africain devrait penser une attitude qui corresponde réellement aux temps nouveaux. Il peut reprendre à son compte l'héritage complet d'une civilisation qui, contrairement à ce que l'on a cru pendant de longs siècles, n'est en rien inférieure à celle des peuples industrialisés. Une telle reprise, malaisée à l'ère de l'atome, serait la seule capable de garantir à cent pour cent l'africanité musicale des Africains. Mais, il faut reconnaître qu'à l'heure où s'ébauche une civilisation mondiale (divers systèmes et idéologies ne sont, en fait, que des réactions au développement progressif de cette civilisation universelle), l'individualité de l'Afrique n'acquerra toute sa valeur, ne sera prisée comme telle, et ne remplira son rôle humaniste et humanitaire, que dans la mesure où elle aura su se rendre accessible à tous les autres hommes.

Ce paradoxe est un réel défi. Et il est bien là, le paradoxe qui veut que l'initiation conserve toute sa force et toutes ses vertus au-delà de la divulgation du secret. Mais c'est au prix de cette énorme concession que la pensée africaine atteindra vraiment à l'universel.

Sortir initié de la forêt, et clamer à la face du monde tout ce que cela signifie, par une musique et des danses que chacun comprend.

Voici que demain est déjà là, avec ses jolies robes de mousseline ...et sa musique ancestrale.

Discographie sélective

Les éléments répertoriés ici ont été sélectionnés en raison de leur valeur en tant que documents et de leur qualité artistique, étant entendu par ailleurs qu'on peut les trouver facilement chez les disquaires.
Nous avons écarté tout disque ne répondant pas à l'ensemble de ces trois conditions, mais les listes proposées ici restent suffisamment abondantes pour satisfaire le lecteur exigeant.

La discographie comprend les quatre parties suivantes :

Premiers éléments d'une discothèque : base d'une discothèque de musique africaine traditionnelle;

Classement par pays (ordre alphabétique);

Classement par thèmes (de la naissance aux funérailles);

Classement par groupes et types d'instruments.

PREMIERS ÉLÉMENTS D'UNE DISCOTHÈQUE

Le nombre et la qualité des disques de musique africaine actuellement trouvables dans le commerce rendent difficile le choix de quelques éléments à recommander en priorité au lecteur désireux d'aborder le monde musical négro-africain. Dans ce cas, nos suggestions ne reflèteront que notre souci de présenter l'authentique, beau dans ce qu'il a de plus indéfinissable, et ainsi, de servir au mieux l'art et tout homme qui le reçoit. Nous pensons que tous les pays d'Afrique noire recèlent des trésors musicaux qui ne se comparent guère, qui sont aussi vrais et valables les uns que les autres et qui, tous, ont le même destin, celui d'entretenir la vie de l'homme. Ce n'est donc pas avant tout leur pays d'origine qu'il faut considérer quand on aborde ces trésors, mais la matière de leur contenu.
En effet, il peut arriver parfois que cette matière soit la même, à quelque couleur sonore près, dans plusieurs pays pourtant géographiquement éloignés les uns des autres. C'est ainsi, par exemple, qu'un récit de voyage chanté par un musicien *massa*, du Tchad, peut rappeler de la musique *bamoun* chantée par la fille du sultan Njoya, au Cameroun, ou qu'un solo de flûte rwandaise peut faire penser aux bergers *peul* du Soudan. De telles ressemblances ne confirment pas seulement l'unité de la musique en Afrique noire, elles viennent véritablement au secours de la compréhension, en ce

qu'elles rapetissent les distances sur le continent, donnant à l'étude des dimensions humaines.
C'est pour cela qu'il nous a paru utile de recommander, dans un premier temps, l'acquisition de disques rassemblant des enregistrements réalisés dans plusieurs pays différents, et dans un second temps, l'audition de musique provenant de régions déterminées. Pour être plus précis, nous suggérons au lecteur de constituer sa discothèque de base à partir d'éléments tels que les suivants :

1. *Afrique Noire, panorama de la musique instrumentale.* Disque BAM LD 409 A (voir rubrique « Divers pays », du classement par pays).

2. *Les Ballets Africains de Kéita Fodéba.* Disque Vogue LDM.30.040 ou LDM.30.082 (voir « Divers pays »).

3. *Musique d'Afrique occidentale;* musique malinké, de Guinée, et baoulé, de Côte-d'Ivoire. Disque Vogue Contrepoint MC.20.045 ou Vogue LVLX-193.

LES PAYS

Cameroun - Centrafrique - Congo - Côte-d'Ivoire - Dahomey - Éthiopie - Gabon - Guinée - Haute-Volta - Lesotho - Madagascar - Mali - Niger - Nigeria - Rwanda - Sénégal - Tchad - Togo - Divers pays.

CAMEROUN

Danses et chants bamoun

OCORA, SOR 3, coll. Radiodiffusion Outre-Mer - Disque-album 33 tours 30 cm - Documents recueillis et présentés par Louis C. D. Joos.

Face A : 1 - Chant de victoire (quatre vieux guerriers chantent le retour victorieux de la guerre contre une tribu voisine); 2 - Chant épique sur les rois *bamoun* (louanges); 3 - Chant de jeunes gens (espoir en une vie plus facile); 4 - La danse Ndangié (chant de louange à l'adresse du sultan Njoya, 1896/1933, interprété par la fille même du sultan); 5 - La danse Banzié (danse guerrière).

Face B : 1 - Danse de Njoya (danse inventée par le sultan Njoya); 2 - Musique pour la pendaison d'un ministre (voir explications p. 128); 3 - Danse de Nsangou (sultan 1860/1896); 4 - Musique *tikar* (destinée à égayer les repas du roi); 5 - Danse des princes et des princesses de la famille royale (danse exécutée exclusivement par les membres de la famille royale, lors des grandes fêtes, ou avant les funérailles d'un des leurs).

Musique fali, Nord-Cameroun

OCORA, SOR 9, coll. Radiodiffusion Outre-Mer. - Disque-album 33 tours 25 cm - Documents recueillis et présentés par Jean Gauthier.

Face A : 1 - Musique funéraire (« Ami, j'aimerais t'accompagner dans ta tombe » : chant accompagné par un ensemble de sifflets, et deux tambours - le principe mâle et le principe femelle); 2 - Chant de guerre mimé; 3 - Chant d'amour; 4 - Chant satirique (« Tes feuilles de haricots ont une odeur suspecte »); 5 - Chant d'amour (pour la fille d'un chef).

Face B : 1 - Solo de flûte; 2 - Musique du clan *koumbandji*, clan des guerriers (« Une fille de ma famille est tombée dans un gouffre »); 3 - Chant satirique (« Pourquoi es-tu monté sur la montagne... »); 4 - Duo de flûtes; 5 - Récit de combat; 6 - Chant pour la naissance de jumeaux.

Musique sacrée des Fali, Nord-Cameroun

Monestier ETHNO-DOCUMENT 01-30 - Disque-album 33 tours 30 cm - Enregistrement effectué en septembre 1966 avec le concours technique de la Radiodiffusion du Cameroun, station de Garoua - Présentation : Jean Gauthier. Texte de présentation en français et en anglais.

Face A : Rituel funéraire *fali* (excellent texte de présentation).

Face B : 1 - Duo de sifflets (musique pour les génies du mil); 2 - Solo de « tilibartsi », tube de mil muni d'une languette vibrante (musique des adolescents et des jeunes gens); - 3 Chant satirique accompagné à la harpe à cinq cordes; 4 - La « guerre » (récit mimé de la guerre entre les *Fali* de Ngoutchoumi et ceux de Pouri - vers 1730); 5 - Chant satirique sur la chasse; 6 - Berceuse; 7 - Chant sacré, avec accompagnement de harpe; 8 - Chants de travail; 9 - Chant pour la chasse; 10 - Chant de remerciements pour les génies et pour le chef; 11 - Chant satirique.

Musiques du Cameroun

OCORA, OCR 25 - Disque 33 tours 30 cm - Documents recueillis par Tolia Nikiprowetzky, avec le concours de la Radiodiffusion nationale du Cameroun - Texte de présentation en français et en anglais.

Face A : 1 - Xylophone *béti* (version instrumentale d'un chant en hommage à un notable âgé); 2 - Chœur *bamiléké* (chant de femmes, invitant les jeunes gens du village au calme et à l'obéissance au chef); 3 - Ensemble *bamiléké* pour le « kufo » (qui est une danse funèbre et secrète, réservée soit aux princes, soit aux notables); 4 - Musique *bamiléké* (à l'occasion de la naissance de jumeaux); 5 - Danse royale *bamoun*; 6 - Ensemble *bamoun* (musique de danse et de réjouissance destinée à la jeunesse du village).

Face B : 1 - Musique *bamiléké* pour le rite « nekian » (« nekian » est dansé une fois tous les deux ans à l'occasion d'un rite de passage, auquel doivent se soumettre tous les jeunes gens parvenus à la majorité); 2 - Musique *bamiléké* (pour honorer un hôte de marque); 3 - Chant de deuil *bamiléké*; 4 - Danse funèbre *bakweri*; 5 - Orchestre *bamiléké* (musique de réjouissance); 6 - Danse guerrière *bamiléké* (danse secrète, réservée exclusivement aux membres d'une société secrète).

Chantefables du Cameroun

Le Chant du Monde LDZ-S 4326 - Disque 33 tours 25 cm - Documents recueillis et présentés par S. Eno Belinga.
L'encart accompagnant le disque s'avère précieux pour la compréhension des documents enregistrés. A propos de ce disque, voir p. 73 (la harpe-cithare « mvet »).

RÉPUBLIQUE CENTRAFRICAINE

République centrafricaine

OCORA, OCR 11, coll. Radiodiffusion Outre-Mer - Disque 45 tours 17 cm - Documents recueillis par Charles Duvelle, avec le concours de Jean-Pierre Martin et Jacques M'Bilo, de la Radiodiffusion Centrafricaine.

Face A : 1 - Musique *isongo* (complainte : « Mère, pourquoi m'as-tu mis dans ce monde, alors qu'on y trouve tant de malheur? ». Instrument d'accompagnement : grande harpe à 10 cordes, « ngombi », voir p. 69); 2 - Musique *goundi* (chant par des orphelins : « Nous sommes désemparés comme des poussins sans mère poule ». Accompagnement rythmique avec un hochet en vannerie et des baguettes de bois entrechoquées).

Face B : 1 - Musique *dakpa* (duo de xylophone à cinq lames jouant un thème musical d'initiation); 2 - Musique *mondjombo* (chant racontant l'histoire de la vie d'un homme depuis sa naissance jusqu'à sa mort).

Musique centrafricaine

OCORA, OCR 12, coll. Radiodiffusion Outre-Mer - Disque-album 33 tours 25 cm - Nouvelle édition : OCR 43 - Disque- album 33 tours 30 cm - Documents recueillis et présentés par Charles Duvelle.

Face A : 1 - Musique *bagandou* (excellent duo de xylophone et sanza - voir la sanza, pp. 95 et suivantes - jouant une musique très originale, dont le thème est : La première épouse est maintenant la dernière femme dans le cœur du mari); 2 - Musique *babinga* (musique pygmée, à la suite d'une chasse à l'éléphant fructueuse); 3 - Musique *linda* (musique accompagnant une danse très populaire chez les *Linda*); 4 - Musique *broto* (orchestre de trompes jouant une musique d'initiation - voir p. 85); 5 - Exemple de langage instrumental *n'dokpa* (sur un xylophone à quatre lames, destiné à « parler », ou à jouer de la musique de danse - voir plage 6 suivante); 6 - Musique *n'dokpa* (le xylophone à quatre lames, utilisé dans l'exemple précédent pour transmettre un message, s'intègre ici dans un petit ensemble orchestral et joue pour la danse); 7 - Musique *dakpa* (chant de travail, destiné à soutenir l'effort au cours de l'abattage d'un arbre).

Face B : 1 - Chant *isongo* (une jeune femme *isongo* chante, le soir, en rythmant son chant par des battements de mains); 2 - Musique *zandé* (un xylophone, des sonnailles métalliques et un tambour à une peau jouent une musique de danse au rythme vif); 3 - Musique *babinga* (musique de chasse chantée par deux Pygmées *babinga*, avec accompagnement de harpe-cithare et battements de mains); 4 - Musique *dakpa* (En imitant le bruit de la pluie, deux hommes qui frappent avec une paire de baguettes chacun sur une demi-calebasse retournée, cherchent à faire sortir les termites de leur termitière); 5 - Chants d'enfants *bofi* (« Pour affronter la vie, il faut être prudent », chantent ces jeunes enfants); 6 - Musique *bianda* (chant avec accompagnement de sanza à onze lames : « Si tu ne veux plus de moi, eh bien, va-t-en!... »).

La musique des Pygmées ba-benzélé

Bären Reiter Musicaphon; BM 30 L 2303, coll. de l'Unesco *(Anthologie de la Musique africaine)* - Disque-album 33 tours 30 cm - Enregistrements, commentaires et photographies de Simkha Arom en collaboration avec Geneviève Taurelle - Texte de présentation en allemand, anglais et français.

Face A : 1 - Solo de sifflet « Hindewhou » (retour d'une chasse fructueuse; les *Ba-Benzélé* se servent de ce sifflet pour annoncer la bonne nouvelle aux femmes et aux vieillards restés au campement); 2 - Chant de réjouissance pour le retour de la chasse; 3 - Nbou (complainte chantée sans accompagnement); 4 - Kongo Asséka (« La fille aux seins petits et ronds comme des poignets », musique de danse pour veillée de deuil : deux voix d'hommes, chœurs de femmes, hochets, tambours, battements de mains); 5 - Chant de réjouissance pour le retour de la chasse; 6 - Berceuse (interprétée par une jeune femme *benzélé* tenant son bébé plaqué contre son épaule); 7 - Berceuse (chantée par deux femmes); 8 - Ngoma, le porc-épic (chant d'invocation pour la chasse).

Face B : 1 - Chant précédant le départ pour la chasse; 2 - Musique de divertissement (pour une danse à laquelle participent hommes et femmes; trois tambours, deux hochets, des sonnailles de chevilles, et des battements de mains accompagnent le chant); 3 à 7 - Contes en versions originales; le texte de présentation donne une traduction de ces contes.

Musiques centrafricaines

Chants et danses de la forêt centrafricaine - Harmonia Mundi HMO 30.733 - Disque 33 tours 30 cm; explication sur encart en double feuillet, à l'intérieur de la pochette - Réalisation et prise de son : Simkha Arom.

Face A : 1 - Complainte *ngbaka*, avec accompagnement d'arc musical (« Autrefois je

ne pouvais traverser le village sans que quelqu'un qui m'aime ne m'appelle pour me faire asseoir et m'offrir à manger. Aujourd'hui, personne ne m'appelle plus. Je suis seul »); 2 - Danse d'hommes *sabanga* (les *Sabanga* possèdent un répertoire de danses réservées aux hommes... danses imitatives, stylisées, de différents animaux : buffle, antilope, éléphant, oiseaux); 3 - Musique de réjouissance *ba-benzélé* (musique pygmée classique); 4 - Complainte *dendi* (chantée par huit femmes et un homme); 5 - Berceuse *langba*; 6 - Musique de trompes *dakpa*; 7 - Chant d'initiation *gbannou*; 8 - Chant satirique *ngbaka* (chant d'accompagnement d'une danse exclusivement réservée aux hommes); 9 - Chant de peur *langba*; 10 - Musique de chasseurs pygmées *ba-benzélé*; 11 - Chant de deuil *sabanga.*

Face B : 1 - Berceuse *mandjia* (par deux femmes); 2 - Solo de sanza *ngbaka*; 3 - Berceuse *sabanga* (exemple d'une berceuse exécutée collectivement par plusieurs femmes - une soliste et un chœur. La musique, bruyante et par là même surprenante pour des oreilles occidentales, est pourtant bel et bien destinée à endormir l'enfant); 4 - Jeu d'enfants *lito* (jeu de l'objet caché : Les enfants sont assis en cercle sur le sol. En chantant, ils font circuler une piécette qu'ils cachent tour à tour entre leurs cuisses. L'enfant qui doit la trouver fait brusquement cesser le chant et passe sa main comme le tranchant d'une lame entre les cuisses de ses camarades); 5 - Chant d'initiation *lito* (chant d'initiation de jeunes filles *lito* qui l'apprennent pendant leur séjour dans le camp d'initiation); 6 - Chant de réjouissance *langba* (deux solistes et un chœur mixte); 7 - Chant *patri* pour la place mortuaire (Lors d'un décès, les membres de la famille du défunt, ses proches et ses amis se réunissent, chantent et dansent quelquefois pendant deux jours et deux nuits, dans le but d'apaiser l'esprit du défunt. L'emplacement choisi pour cette cérémonie - qui a souvent lieu devant la case familiale - est couramment appelé la place mortuaire); 8 - Complainte pygmée *ba-benzélé* (souvenir d'une jeune femme du clan qui est morte); 9 - Chant de féticheurs *mandja* (en rapport avec *Séto*, qui est un être mythologique pouvant prendre à sa guise une apparence animale ou humaine, suivant les farces - souvent fort méchantes - qu'il veut faire aux hommes); 10 - Chant de funérailles *rounga* (à l'occasion de la mort d'un chef, chant par des femmes et des jeunes filles); 11 - Solo d'arc musical.

CONGO

(Congo-Brazzaville et Congo-Kinshasa).

Chants et danses pygmées

Le Chant du Monde LDY 4176 - Disque 33 tours 17 cm - Documents sonores enregistrés par C. Huchin et L. Demesse, chez les Pygmées *ba-binga*, au nord du Congo-Brazzaville.

Face A : 1 - Danse *ebumba* (danse pratiquée aussi bien pour la distraction que pour les actes de divination et de guérison; dans ces deux derniers cas, elle devient alors une cérémonie magique ou religieuse, au rituel complexe); 2 - « Evolé » (sifflet en bambou, destiné à jouer en alternance avec la voix du musicien - voir p. 82, à propos de cette technique du jeu du sifflet; voir également dans l'album « La Musique des Pygmées *ba-benzélé* » de la Collection Unesco, Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2303, face A, plage 1, la même utilisation du sifflet par les Pygmées *ba-benzélé*); 3 - Appels de chasse (imitation, par le nez et la bouche, des cris de l'antilope et du singe; ces animaux, attirés par « leurs » cris, viennent sans méfiance jusqu'à portée d'une sagaie ou d'une arbalète); 4 - Abattage d'un arbre (chant pygmée lors de l'abattage d'un arbre); 5 - Légende chantée (cette légende raconte l'histoire de Mina et de sa mère qui vident un marigot afin de capturer les poissons qui s'y trouvent. Dieu, qui habite dans un arbre non loin de là, est fort irrité, et après avoir menacé la mère de Mina, la tue et l'emporte, coupée en morceaux, dans son panier à miel).

Face B : 1 - Chant de pagayeurs (ce chant n'est pas pygmée - les Pygmées en savent pas pagayer - mais contient quelques influences de leur musique); 2 - Arc musical (solo); 3 - Langage de trompe (trompe reprenant des phrases d'abord prononcées par un homme); 4 - « Ekwose » (solo d'une harpe-cithare du genre du « mvet », à trois cordes); 5 - Famille de tambours (famille comprenant le « père », la « mère » et cinq « fils »); 6 - Danse *mobenga* (danse de divertissement).

Musique pygmée de la Haute Sangha

Boîte à Musique, BAM LD 325, coll. du Musée de l'Homme - Disque 33 tours 17 cm - Musique des *Ba-Binga Ba-Ngombé* et des *Ba-Binga Ba-Benzélé* - Enregistrements réalisés par André Didier, du Conservatoire National des Arts et Métiers, en collaboration avec Gilbert Rouget, du Musée de l'Homme. Montage d'Annick Le Gall. Texte de présentation de Gilbert Rouget.

Face A : 1 - Chant solo de femme *ba-benzélé*; 2 - Chant en duo de femmes *ba-ngombé*; 3 - Solo et chœur de femmes *ba-ngombé*; 4 & 5 - « Sandzo » (danse rituelle de chasse).

Face B : Rituel de chasse - Danse de « Edzingi » (voir détails pp. 146 et suivantes, à propos de ce rituel de chasse).

Musique kongo

OCORA, OCR 35 - Disque-album 33 tours 30 cm - Musique enregistrée en pays kongo, c'est-à-dire dans le sud-est de l'actuelle République du Congo (appelée couramment Congo-Brazzaville) - Enregistrements sonores, photographies et réalisation : Charles Duvelle - Collaboration technique de la « Voix de la Révolution Congolaise » - Assistant - Samuel Bicounou. Texte de présentation traduit en anglais par Josephine Bennett.

Face A : 1 - Chansons enfantines *ba-bembé* (trois jeunes garçons chantent et jouent d'un instrument que l'un d'entre eux a confectionné, sorte de cithare faite d'un long pétiole de raphia tendu d'une corde que deux des enfants frappent en cadence à l'aide de baguettes de bois, tandis que le troisième garçon promène sur la même corde une boîte de conserves contenant des cailloux et servant de résonateur); 2 - Berceuse *ba-lari* (berceuse accompagnée par les rythmes d'un hochet-percuteur « kodia », coquille de gros escargot dans laquelle on a mis des petits cailloux); 3 - Divertissement musical de femmes *ba-lari* (avec un accompagnement rythmique fait d'un ensemble de résonances et d'entrechocs exclusivement corporels); 4 - Chant *ba-lari*, avec accompagnement de vièle à trois cordes (à propos de cette vièle, voir p. 60); 5 - Complainte *ba-lari*, avec accompagnement de pluriarc (voir pp. 78); 6 - Chant de marche *ba-lari*, avec accompagnement de sanza (utilisation courante de la sanza, qui est par excellence l'instrument d'accompagnement des chants du marcheur - voir p. 95); 7 - Récit chanté *ba-bembé* (avec accompagnement de luth à cinq cordes).

Face B : 1 - Orchestre de trompes et de percussions (7 trompes traversières en ivoire, 2 timbales à deux peaux, et 1 clairon); 2 - Tambours *ba-congo-nséké* (pour accompagner des danses, lors de la grande levée de deuil; le tambour principal, « ngoudi » - la mère - est recouvert, au centre de sa membrane, d'une pâte à base de cire dont le rôle est de régler les fréquences vibratoires de la peau - voir p. 120); 3 - Orchestre *ba-lari*, avec tambour à friction (voir p. 119); 4 - Ensemble de trompes *ba-bembé* (4 trompes en bois représentant le père, la mère, le fils et la fille, et 2 trompes traversières en racine de flamboyant sauvage, jouent « *bi-witi* », une musique que l'on n'entend plus aujourd'hui qu'exceptionnellement); 5 - Chœurs et trompes *ba-bembé* (même genre de musique que précédemment).

Missa luba

Philips Standard B 14.723 L, série « Chants de Lumière » - Disque 33 tours 30 cm.

Face A : « Missa Luba », par « Les Troubadours du roi Baudoin », dirigé par le père Guido Haazen.
Intéressant document : mélange d'influences européennes avec les traditions musicales congolaises. La messe proprement dite - Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei - est suivie d'un Ave Maria, d'un Gloria in Excelsis Deo et d'un O Jesu Christe qui ne sont, malheureusement, pas de la même veine de fructueuse synthèse des musiques européenne et africaine. L'audition de ce disque peut cependant beaucoup apporter.

Face B : Messe des savanes (voir Haute-Volta).

Les piroguiers du Congo

Pastorale et Musique PM 25005 S - Chorale Sainte-Anne du Congo. Direction : Émile Oboa - Disque 33 tours 25 cm -
Disque de loin moins intéressant - parce que moins original - que le précédent.

Missa Kwango

Philips P 633.319 L - Série « Chants de Lumière » - Disque 33 tours 30 cm - « Les Petits Chanteurs-Danseurs de Kenge ». Direction : Père Bernard Van den Boom.
Chorale conçue dans l'esprit des « Troubadours du roi Baudoin ». - Disque agréable à entendre.
La messe proprement dite est suivie de quelque seize plages d'inspiration généralement profane. D'autres enregistrements des « Petits Chanteurs-Danseurs de Kenge » sont aussi actuellement sur le marché.

« Les échos noirs » : Kyrie païen

Reflets SM 17 M-298 - Disque 45 tours, gravure « Compatible ».

Quatre titres : Kyrie païen - Bibunda - Nsangu Za Mavula - Ta Malanda. Nous signalons ce petit disque à l'attention du lecteur, parce qu'il représente, dans son genre, l'une des meilleures réalisations de la synthèse que nous faisions remarquer plus haut, à propos de « Missa Luba », des musiques africaine et européenne. De plus, bien que le groupe des « Échos Noirs » de Brazzaville soit dirigé et administré par le R. P. Christian de La Bretesche, son répertoire est essentiellement celui d'une musique profane. Mais les sonorités, ici, n'ont rien d'aussi agaçant que celles des milliers de disques commerciaux vendus de par l'Afrique sous l'appellation de « musique congolaise » (une musique « congolaise » qui est, en fait, une imitation des rythmes afro-cubains et latino-américains). Au contraire, on sent ici quelque chose de pur, d'agréable à écouter, en même temps que de très original : voici un des plus beaux aspects que prend la musique africaine du XX^{e} siècle lorsqu'elle s'exprime du fond de cœurs sincères.

Anthologie de la vie africaine.

Ducretet-Thomson 320 C 126, 127 et 128 - Documents recueillis et présentés par Herbert Pepper - Préface de Léopold Sédar Senghor. Voir pp. 43 et suivantes.

COTE-D'IVOIRE

Pondo Kakou, musique de société secrète

Vogue Contrepoint Mc.20.141, coll. du Musée de l'Homme - Nouvelle édition : Vogue LVLX - 188, coll. Loisirs - Disque 33 tours 30 cm - Réalisé et présenté par Gilbert Rouget.

Face A : 1 - Pondo Kakou (musique rituelle de société secrète); 2 - Grinpri (batterie de six tambours et cloche de fer); 3 - Diourou (chant de résignation).

Face B : Musique du Dahomey et de Guinée.

Musique baoulé, Côte-d'Ivoire

Ocora, Sor 6 - Nouvelle édition : Ocr 34 - Disque-album 33 tours 30 cm - Documents recueillis et présentés par Charles Duvelle - Texte de présentation traduit en anglais par J. Bennett - Grand Prix International du Disque, Académie Charles Cros 1962.

Faces A et B : Cérémonies de funérailles d'un cultivateur; Chants et danses baoulé.

Musique d'Afrique occidentale

Vogue Contrepoint Mc.20.045, coll. du Musée de l'Homme - Nouvelle édition : Vogue Lvlx - 193 - Disque 33 tours 30 cm - Texte de présentation français et anglais - Réalisé et présenté par Gilbert Rouget.

Face A : Consacrée à la musique des *Malinké*, Guinée.

Face B : 1 - Appel, entrée, danse de Glaou (Glaou est un génie protecteur du village); 2 - Duo de flûtes; 3 - Solo d'arc musical; 4 - Solo de xylophone; 5 - Chœur d'hommes et harpe (harpe fourchue à cinq cordes); 6 - Danse d'un guérisseur.

La musique des Dan

Bären Reiter Musicaphon Bm 30 L 2301, coll. Unesco - Disque-album 33 tours 30 cm - Enregistrements, commentaires et photographies de Hugo Zemp - Texte de présentation en allemand, anglais et français - Grand Prix International du Disque, Académie Charles Cros 1966.

Face A : 1 - Musique de fête; 2 - Chant de femme; 3 - Rythmes de tambours (à l'occasion d'une fête de circoncision); 4 - Musique pour un chef; 5 - Chant à l'occasion d'une partie de lutte; 6 - Danse de jeunes filles : « danse de l'épée », marquant la fin des rites de l'excision; 7 - Sanza (instrument portatif à lamelles pincées); 8 - Chant pour encourager les semeurs de riz.

Face B : 9 - Ronde de fillettes; 10 - Récolte du riz; 11 - Musique pour la course de masques; 12 - Le masque *baegbo* (voir les mirlitons, p. 82); 13 - Orchestre de trompes; 14 - Danse de femmes (après l'heureuse naissance d'un enfant); 15 - Chant des chasseurs de la savane; 16 - Chant des chasseurs de la forêt.

La musique des Sénoufo

Bären Reiter Musicaphon Bm 30L 2308, coll. Unesco — Disque-album 33 tours 30 cm - Enregistrements, commentaires et photographies de Hugo Zemp - Texte de présentation en allemand, anglais et français.

Face A : 1 - Orchestre de xylophones (musique de fête); 2 - Harpes à une corde (neuf harpes à une corde jouant ensemble, ou accompagnant des voix d'hommes); 3 - Tambours de femmes (rare en Afrique occidentale, la femme ne jouant habituellement pas du tambour); 4 - Orchestre de flûtes du chef; 5 - Chant d'homme; 6 - Batterie des femmes (tambours d'eau - voir tambours, p. 120); 7 - Orchestre de trompes (la mélodie est obtenue par le jeu alternatif de chaque trompe n'émettant qu'un ou deux sons); 8 - Danse des jeunes gens (à chaque phrase chantée par un jeune homme, répond une autre phrase jouée au xylophone); 9 - Chant avec râcleur en fer.

Face B : 10 - Chant de trois jeunes femmes (musique de divertissement); 11 - Orchestre pour les travailleurs des champs; 12 - Chant d'une femme broyant du mil; 13 - Danse des initiés; - 14 - Personnages masqués (interviennent lors de funérailles); 15 - Funé-

railles (enregistrement donnant, grâce au montage, les parties les plus importantes des funérailles, depuis l'annonce de la mort jusqu'à la mise en terre).

Afrique - Vol. 3 : batteries africaines

Vogue. EXTP 1031 - Disque 45 tours - Enregistrements et commentaire de Gilbert Rouget.

Face B : 1 - Batterie pour ouvrir la cérémonie de *Lohou* (passage d'une classe d'âge, chez les *Adioukrou*) : deux tambours; 2 - Batterie pour une fête de chefs *(baoulé)* : six tambours et une cloche.

Afrique - Vol. 4 : Mauritanie, Guinée, Dahomey, Côte-d'Ivoire

Vogue EXTP 1032 - Disque 45 tours - Enregistrements et commentaire de Gilbert Rouget.

Face B : 1 - Cérémonie du *Lohou (adioukrou);* 2 - Solo de xylophone *(baoulé);* 3 - Arc musical et chœur *(ébrié).*

DAHOMEY

Musiques dahoméennes

OCORA, OCR 17, coll. Radiodiffusion Outre-Mer - Disque-album 33 tours 30 cm - Enregistrements sonores réalisés par Charles Duvelle, de l'OCORA, avec le concours de Michel Bakindé, Patient Chagas, et Janvier Ouangni, de la Radiodiffusion du Dahomey - Grand Prix de l'Académie du Disque Français - Prix de l'Institut de Musicologie 1963-1964.

Face A : 1 - Musique *nago* (musique de danse populaire « Sakara »); 2 - Musique *nago* (même orchestre que sur la plage précédente, mais avec chant); 3 - Musique *fon* (le « Hanyé » était un genre de musique très prisé autrefois, à la cour des rois d'Abomey); 4 - Musique *mahi* (permet d'entendre la cithare en radeau « toba » - voir les cithares, p. 63); 5 - Musique *mahi* (même orchestre de « toba » que précédemment, avec chants et battements de mains); 6 - Musique *mahi* (musique jouée souvent pour les funérailles); 7 - Musique *somba* (musique jouée surtout après les récoltes); 8 - Musique *taneka* (jouée pendant les travaux des champs); 9 - Musique *bariba* (jouée à l'occasion des funérailles d'un féticheur).

Face B : 1 - Musique *dompago* (jouée avant la circoncision, pour encourager les futurs circoncis); 2 - Musique *yowabou* (chante les hauts faits du célèbre guerrier Kwiga. Accompagnement d'arc musical à résonateur en calebasse); 3 - Musique *dendi* (musique de louanges); 4 - Musique *tanéka* (après le sacrifice d'animaux aux divinités des récoltes); 5 - Musique *bariba* (à l'occasion de l'intronisation des rois); 6 - Musique *bariba* (xylophone sur jambes); 7 - Musique *bariba* (lors des funérailles d'un chasseur réputé).

Pondo Kakou, musique de société secrète

Vogue Contrepoint MC.20.141, coll. du Musée de l'Homme - Nouvelle édition : Vogue LVLX - 188 - Disque 33 tours 30 cm - Enregistré par Gilbert Rouget, avec l'aide de Jean Koroma.

Face A : Consacrée à la musique de Côte-d'Ivoire.

Face B : 1 - Batterie pour *Ogoun Edeyi*, dieu du fer *(nago);* 2 - Chœur de femmes pour *Ogoun Igbo-Igbo (nago);* 3 - Sakara (musique de danse populaire *yoruba*); 4 - Chant pour un Vodoun (rapprocher le Vodou des Antilles); 5 - Chant pour les *Nessouhoué* (princes défunts, de la famille royale d'Abomey - *fon*).

Dahomey : musique du roi - Guinée : musique malinké

Vogue Contrepoint Mc.20.146, coll. du Musée de l'Homme - Nouvelle édition : Vogue LVLX - 189 - Disque 33 tours 30 cm - Réalisé et présenté par Gilbert Rouget.

Face A : 1 - Musique du roi de Porto-Novo (louanges); 2 - Musique du roi de Porto-Novo (chant sur Sakpata, dieu de la terre et de la variole, puissance redoutable, à l'égal de celle du roi); 3 - Zangbeto (musique des veilleurs de nuit *Goun*); 4 - Flûtes et chœurs des Dossou-Yovo (la famille des Dossou-Yovo avait reçu du roi d'Abomey, en récompense de services rendus, l'insigne privilège de jouer des flûtes « mpété », dont le son était le signe de ralliement des enfants royaux); 5 - Chant satirique (accompagné à la cithare en radeau « toba » : parle d'un bossu à qui il arrive successivement tous les malheurs, puis pour finir, celui de mourir).

Face B : Musique malinké, Guinée.

Ogoun, dieu du fer

Vogue Contrepoint Mc.20.159, coll. du Musée de l'Homme - Nouvelle édition : Vogue LVLX - 190, coll. Loisirs - Disque 33 tours 30 cm - Réalisé et présenté par Gilbert Rouget.

Face A : Musique pour *Ogoun*, dieu du fer. Cette musique est celle que l'on entend au cours des cérémonies consacrées chaque semaine au culte de *Ogoun*, l'une des plus importantes divinités des *Nago* et des *Yoruba*.
1 à 3 - Salutations au gardien du sanctuaire, et appels à des divinités; 4 et 5 - Batterie et chœur. Danses des prêtres de *Ogoun*.

Face B : Consacrée à des chants de divers pays d'Afrique occidentale.

Musique des princes (fête des Tohossou)

Vogue Contrepoint Mc.20.093, coll. du Musée de l'Homme - Nouvelle édition : Vogue LVLX - 192, coll. Loisirs - Disque 33 tours 30 cm - Réalisé et présenté par Gilbert Rouget.
Musique enregistrée à Abomey, capitale de l'ancien royaume du Dahomey, pendant les cérémonies d'offrandes aux *Tohossou* royaux... « Génies des eaux venus sur terre dans le corps d'un enfant anormal, les *Tohossou* nés dans une famille royale font l'objet d'un culte particulièrement important. Ils sont des princes. De fabuleuses légendes se rapportent à chacun d'eux, contribuant au renom du roi qui leur a donné le jour ».

Face A : 1 - Air de Zomadonou (entonné par le *Tohossou* arrivant sur la place du temple); 2 - Chœur et batterie pour la première danse; 3 - Devise des *Tohossou* (« O toi, lorsque tu lèves le sabre, c'est pour tuer... Toi, panthère qui se venge... Toi, requin dans l'eau... Un ennemi ne peut construire le four pour te cuire... »); 4 - Chœur « Le chemin est libre » (« Ta force domine le monde... ta force brise les montagnes... », entonné par un groupe de femmes); 5 - Batterie pour la danse « nifossousso » (danse pleine de gravité, exécutée par des femmes à la sortie du temple); 6 et 7 - Batterie et chœur pour la danse « botro » (plus mouvementée que la précédente).

Face B : 8 - Batterie pour la danse « niegpadoudo » (danse du sabre); 9 - Chœur pour la danse « whissegnikon »; 10 - Chœur des princes; 11 - Chant et danses des prêtres pour le sacrifice du taureau; 12 - Air du « Secret des Vodoun »; 13 - Rythme *asoukablo* (destiné à l'un des pas de la danse en serpentin « Ablo »); 14 - Rythme « niegpadoudo ».

Rythmes et chants du Dahomey

BAM LD 376, coll. Radiodiffusion Outre-Mer - Disque 33 tours 17 cm - Documents recueillis par Radio-Dahomey, avec le concours de Roseline Denisse, Ahidote et Adeyeman Adeleke - Texte de présentation de Gilbert Rouget.

Face A : Tambours *yoruba* (suite rythmique caractéristique des batteries *yoruba*. Excellent enregistrement de batterie africaine).

Face B : 1 - Danses royales d'Abomey; 2 - Musique populaire *fon*.

Musique des revenants

Vogue EXTP 1026, coll. du Musée de l'Homme - Disque 45 tours - Enregistré à Ouidah, Dahomey, par Gilbert Rouget, en collaboration avec Pierre Verger.

« Chez certaines familles *yoruba* de Nigeria ou du bas Dahomey, il n'est pas de cérémonie funéraire digne de ce nom où n'apparaisse au moins un revenant, un *Egoun*... Sorte de représentant des morts parmi les vivants, on l'accueille, on le traite et on l'écoute, lorsqu'il se manifeste, avec le respect qu'on a pour les ancêtres dont il est le porte-parole. Ces enregistrements ont été faits au cours d'une cérémonie destinée à honorer un mort et à s'assurer en même temps que, bien installé désormais dans l'au-delà et content d'y être, le défunt n'a rien à reprocher aux vivants et qu'il n'est pas à craindre qu'il vienne les tracasser. » (Gilbert Rouget.)

Chants sacrés chrétiens du Dahomey : Hanye

Lumen AMS 12.017, archives sonores de la musique sacrée - Disque 33 tours 17 cm - Enregistrement : Radiodiffusion Outre-Mer (Paroisse Saint-Michel de Cotonou).

« Le *hanyé* est un chant monodique avec accompagnement rythmique d'instruments à percussion... Les bonnes équipes de *hanyé* emploient jusqu'à une vingtaine de ces instruments.
« A l'époque royale du Dahomey, le *hanyé* fut la forme musicale spécialement utilisée pendant les cérémonies d'élection suivant le décès d'un roi ou d'un grand personnage. On l'exécutait en hommage à son successeur en faisant passer dans le texte différents conseils et vœux qu'on voulait lui adresser. De nos jours, le *hanyé* reste en usage dans la ligne de sa conception première; on l'entend résonner dans l'une ou l'autre vieille maison de famille de Béhanzin. Dans certaines grandes familles, on s'en sert pour célébrer la mémoire d'un ancêtre dans les cérémonies commémoratives. » (Renseignements communiqués par le R. P. Jean-Pierre Lintanf, O.P.)

ÉTHIOPIE

La musique de l'Ethiopie - Disque II : La musique des Kouschites de l'Ethiopie du sud-ouest

Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2305, coll. Unesco - Disque-album 33 tours 30 cm - Enregistrements et commentaires par Jean Jenkins.

Face A : 1 - Ensemble de flûtes (14 flûtes droites dont chacune ne produit qu'une seule note); 2 - Chant de louanges pour les guerriers, solo et chœur; 3 - Danse d'hommes armés d'épées, pour la mise à mort d'un léopard; 4 - Prière pour la pluie (solo par un chef de tribu); 5 - Danse de fête après une chasse au lion couronnée de succès; 6 - Histoire personnelle d'un vieillard de 82 ans; 7 - Chant satirique en canon à quatre voix, visant les principaux personnages du village.

Face B : 1 - Danse de jeunes garçons chantant les louanges de leurs amis; 2 - Histoire personnelle d'un jeune homme; 3 - Ensemble de cors (musique d'honneur pour un mariage); 4 - Joueur de vièle monocorde chantant les nouvelles; 5 - Danse de mariage; 6 - Chant pour moudre le café; 7 - Fragment de la cérémonie de circoncision.

Nous n'avons pas cru utile de retenir le disque I de musique éthiopienne édité dans la collection Unesco (BM 30 L 2304), la musique de l'Église copte enregistrée sur ce disque-là n'ayant que peu de rapport avec la tradition musicale négro-africaine.

GABON

Collection « Visages d'Afrique » : République du Gabon

Unidisc, Ex 33 241 A.D.A. - Disque-album 33 tours, 17 cm, présenté par Marie-Colette Mainé - Enregistrement et commentaires musicaux de Herbert Pepper, ethnomusicologue de l'Office de la Recherche scientifique et technique Outre-Mer (ORSTOM).

Face A : 1 - Chœurs d'*Elombo* (Elombo est un esprit guerrier qui inspire des rites au cours desquels des soins sont apportés aux adeptes de son culte. Les chœurs enregistrés ici sont accompagnés à la harpe - voir à propos des harpes p. 69 - en l'honneur de cet esprit bienfaisant); 2 - Danse *Akoma Mba* (à propos d'*Akoma Mba*, se reporter au chapitre sur le musicien africain, notamment à partir de la p. 43, sur le joueur de *mvet* et la légende d'*Akoma Mba*); 3 - Arc musical *moungongo* (cet arc musical est utilisé dans la pratique de certains rites du « bwiti », religion répandue au Gabon, surtout dans l'est. Le son de l'arc *moungongo* symbolise la voix des divinités adorées par les adeptes du « bwiti »); 4 - Musique de Mokoudji (musique pour faire danser un personnage masqué, connu ici sous le nom de Mokoudji. Les jours de fête, Mokoudji apparaît, hissé sur des échasses, tenant des verges dans ses mains. Son arrivée déchaîne des chants rythmés par des battements de mains et des frappements de tambours).

Face B : La Légende des aïeux (conte traditionnel de certains Pygmées, qui explique leur petite taille à partir de leur origine. Enregistrement du conte en français, dans une mise en ondes évidente; l'authenticité reste cependant garantie).

Musiques du Gabon

OCORA, OCR 41 - Disque-album 33 tours 30 cm - Enregistrements réalisés chez les *Fang*, les *Kota*, les *Masango*, les *Njabi*, les *Obamba*, les *Pounou* et les *Pygmées* du Gabon, en janvier 1967 - Documents sonores et photographiques de Michel Vuylsteke, de l'OCORA - Texte de présentation traduit en anglais par Josephine Bennett.

Face A : 1 - Arc-en-bouche *masango* (arc musical *moungongo*, instrument sacré utilisé dans la pratique du « bwiti » - voir disque précédent, sur le Gabon, face A, plage 3); 2 - Chant funèbre *masango* (« Dissoumba », chant pour les funérailles d'un vieil homme, membre de la société secrète « bwiti ». Ce chant est accompagné à la harpe arquée à huit cordes « ngonfi » - voir harpes arquées, p. 69); 3 - Ensemble *fang* avec xylophone (xylophone sur troncs de bananier - voir p. 100 - utilisé ici au cours d'un rituel basé principalement sur le culte des morts); 4 - Orchestre de xylophones *fang* (musique de fête, jouée par un orchestre de 5 xylophones formant un clavier total de 35 lames, et qu'accompagnent un chœur de jeunes filles et des hochets); 5 - Chant épique avec « mvet » *fang* (voir p. 73, à propos de la harpe-cithare « mvet »).

Face B : 1 - Chant de marche *obamba* (par quatre marcheurs); 2 - Danse sur échasses *njabi* (chants accompagnant les évolutions d'un personnage masqué hissé sur des échasses); 3 - Récit chanté *pounou* (accompagnement de pluriarc - voir p. 78 - de bâtonnets percutant une poutrelle posée à terre, et de battements de mains); 4 - Musique d'initiation *kota* (« L'*ongala* était une société secrète dont l'initiation s'accompagnait de danses et de chants. A l'origine, seuls les hommes et les mères ayant donné naissance à des jumeaux pouvaient être initiés... Les fêtes d'initiation avaient lieu lors de la naissance de jumeaux, ou à l'occasion des funérailles du maître de la société secrète »); 5 - Chant avec harpe *pygmée* (chant pour accompagner une danse de la société secrète « bwiti ». La harpe à huit cordes est jouée ici avec une virtuosité que l'on ne retrouve sur presque aucun des enregistrements de harpe actuellement disponibles : le prélude et le mouvement final instrumentaux sont de véritables petits chefs-d'œuvre); 6 - Chœur de femmes avec tambour *pygmée* (chant *pygmée* classique avec force iodels, pour la danse, lors d'une fête; un tambour au son mat, et des battements de mains, servent d'accompagnement).

Anthologie de la vie africaine

Ducretet-Thomson 320 C 126, 127 et 128. - Documents recueillis et présentés par Herbert Pepper, de l'ORSTOM. - Préface de Léopold Sédar Senghor. Nombreuses références dans le présent ouvrage, notamment pp. 43 et suivantes. Très intéressant document de travail.

GUINÉE

Musique d'Afrique Occidentale

Vogue Contrepoint MC.20.045, coll. du Musée de l'Homme; nouv. éd. Vogue LVLX - 193 - Disque 33 tours 30 cm - Enregistrement de Gilbert Rouget assisté de Bourahima Koroma. Dans la nouvelle édition, texte de présentation en français et en anglais.

Face A : 1 - Musique de fête (trois xylophones et des chanteuses); 2 - Solo de harpe-luth seron (voir p. 72); 3 - Chant de louanges (voir p. 73); 4 - Batterie (tambours d'eau « gui dounou » - voir p. 120); 5 - Fête de circoncision (flûte, chœur et tambours); 6 - Danse des chasseurs (harpe et chœur); 7 - Danse des femmes (tambour et chœur).

Face B : Musique des *Baoulé* de la Côte-d'Ivoire.

Guinée : musique malinké - Dahomey : musique du roi

Vogue Contrepoint MC.20.146, coll. du Musée de l'Homme; nouv. éd. Vogue LVLX - 189 - Disque 33 tours 30 cm - Enregistrement de Gilbert Rouget, assisté de Jean Koroma; montage d'Annick Legall.

Face A : Musique du Dahomey.

Face B : 1 - Deux tambours, rythme de *Mosso Bara* (danse de femmes); 2 - Tambour d'eau et chœur (danse de femmes); 3 - Moriba niansa (musique votive); 4 - Chant de chasseurs; 5 - Berceuse (sans accompagnement); 6 - Solo de harpe-luth seron; 7 - Chanson de Siraba; 8 - Orchestre de xylophones.

Pondo Kakou, musique de société secrète

Vogue Contrepoint MC.20.141, coll. du Musée de l'Homme; nouv. éd. : Vogue LVLX - 188 - Disque 33 tours 30 cm - Enregistrement de Gilbert Rouget, assisté de Jean Koroma.

Face A : Musique des *Baoulé* de la Côte-d'Ivoire.

Face B : (1 à 5 - Consacré à la musique du Dahomey); 6 - Batterie *malinké* (danse des femmes « *mossobara* »); 7 - Chant de chasseur (avec accompagnement de harpe); 8 - Duo de harpes (deux grandes « bolon » à trois cordes); 9 - Danse de femmes (tambours et chant de femmes).

HAUTE-VOLTA

Haute-Volta

OCORA, SOR 10, coll. Radiodiffusion Outre-Mer. Disque-album 33 tours 25 cm - Enregistrements sonores et photographiques réalisés par Charles Duvelle. Prix de l'Académie Charles Cros 1962.

Face A : 1 - Orchestre du Naba de Tenkodogo (orchestre traditionnel de 12 tambours, attaché à la personne du Naba - chef traditionnel - accompagnant la voix d'un griot qui déclame majestueusement l'histoire des Naba de Tenkodogo; voir p. 124); 2 - Bend Naba et Bila Balima (autre exemple de tambours accompagnant les paroles d'un griot, et transcrivant en rythmes les mots du langage parlé); 3 - Xylophone *bambara* (avec accompagnement de tambour. Cette musique « parle » en l'honneur du Naba

de Tenkodogo); 4 - Boumpa (instrument à vent, à sonorité de saxophone, que l'on trouve dans le pays *boussancé* en Haute-Volta, et que l'on retrouve aussi chez les *Dendi*, peuple du Dahomey, sous le nom de « papo » - voir disque « Afrique noire, panorama de la Musique instrumentale », BAM LD 409A, face B, plage 8); 5 - Flûte « lontoré » (très bel enregistrement de flûte traversière); 6 - Bobal (simple tige de mil fendue à l'une de ses extrémités; les bergers *peul* en sont de grands virtuoses).

Face B : 1 - Arc musical (chant d'amour joué et accompagné par le même musicien); 2 - Xylophone *lobi* (joué par un musicien aveugle, tandis que d'autres personnes font résonner des petits anneaux métalliques. Musique très variée, et très prenante); 3 - Luth « Kondé » (luth à deux cordes « disant » des louanges adressées aux chasseurs du village); 4 - Chanteurs *boussancé* (louanges du chef du village, par deux chanteurs *boussancé;* pour mieux se concentrer, ces chanteurs se bouchent les oreilles, et de leur voix se dégage une intense chaleur dramatique; 5 - Sanza « Koné » (voir sanza, à partir de la p. 95).

Chants sacrés mossi - Manga

Lumen AMS 12018, coll. « Musica Sacra » - Disque 33 tours 17 cm - Chants sacrés *mossi* enregistrés par l'abbé Georges Yaogho, de Haute-Volta.
Les quatre enregistrements composant ce disque ont été réalisés à Manga, « petite ville de la savane voltaïque... C'est une musique sacrée authentique, jaillie spontanément du cœur, sans apprêt comme sans prétention ». Très intéressant document (pour la première fois dans l'histoire de l'Église catholique en Afrique, on entend des tambours dans la Maison du Bon Dieu... et joués par des femmes!).

Messe des savanes

Philips Standard B 14 723 L (face B) - Disque 33 tours 30 cm - Philips B 76.079 (25 cm). Chorale africaine à quatre voix, du Petit Séminaire de Pabre, sous la direction du compositeur, l'abbé Robert Wedraogho.

La musique des Sénoufo

Voir Côte-d'Ivoire. (Nous mentionnons ce disque à cet endroit-ci bien que les enregistrements en aient tous été réalisés en Côte-d'Ivoire, parce que le pays *sénoufo* s'étend en fait au nord de la Côte-d'Ivoire, au sud-est du Mali et au sud-ouest de la Haute-Volta).

LESOTHO (anciennement Basutoland)

Basutoland - musique du fond des âges

BAM LD 398 - Disque 33 tours 17 cm - Documents sonores enregistrés par le professeur Ellenberger - Divers aspects de la musique instrumentale et vocale des *Bantou* du Lesotho; nombreux chants très anciens. Documents intéressants, bien que l'enregistrement laisse à désirer.

MADAGASCAR

Musique malgache

OCORA, OCR 24 - Disque-album 33 tours 30 cm - Enregistrements sonores réalisés par Charles Duvelle, avec le concours de Michel Razakandraina, de la Radiodiffusion Nationale Malgache.

Face A : 1 - Flûtes et tambours (musique en plein air, avant une représentation théâtrale); 2 - Chœur de femmes (chant de louanges au cours duquel on rend hommage à diverses personnalités); 3 - Chant et « lokanga voatavo » (voir p. 63); 4 - Orchestre

de « Mpilalao » (les troupes de « Mpilalao » donnent des spectacles qui font appel à la musique, à la danse, au théâtre, au mime); 5 - Accordéon diatonique (avec accompagnement de hochets); 6 - Berceuse.

Face B : 1 - Chœur mixte (accompagnant un rite de guérison); 2 - Sifflets et chœurs; 3 - Chœur de femmes (chant destiné à encourager le futur circoncis avant l'opération); 4 - Xylophone sur jambes (voir p. 99); 5 - Chœur de femmes et conque; 6 - Chœurs et arcs musicaux (complainte d'un homme qui a perdu son épouse); 7 - Chant par un homme s'accompagnant d'un bidon d'essence vide; 8 - Chant avant le repiquage du riz; 9 - « Beko » (chant caractéristique du sud de l'île, que l'on entend à diverses occasions, notamment pendant la circoncision, les funérailles, etc.).

Valiha - Madagascar

OCORA, OCR 18 - Disque-album 33 tours 30 cm (voir p. 63) - Enregistrements sonores réalisés par Charles Duvelle (OCORA) et Michel Razakandraina (Radiodiffusion Nationale Malgache).
Les enregistrements de ce disque présentent les divers aspects, sonorités et utilisations de la cithare « valiha » décrite à partir de la page 64. Nous insisterons une fois de plus sur le grand intérêt que présente le texte d'introduction de ce disque, qui donne avec précision des renseignements que nous n'avons pu insérer dans le présent ouvrage, principalement pour des raisons d'équilibre.

MALI

Les Dogon

OCORA, SOR 1 et 2, coll. Radiodiffusion Outre-Mer - Disque-album (2 disques) 33 tours 25 cm. Nouv. éd. : OCR 33 - Disque-album 33 tours 30 cm - Grand Prix de l'Académie du Disque Français 1958 - Documents recueillis par François Di Dio - Préface de Germaine Dieterlen - Traduction anglaise de Josephine Bennett.

Premier disque : Les chants de la vie
Face A : 1 - Salut dogon (« Salut! Est-ce que tu es en paix? Oui, je suis en paix. Et ta femme? Et tes enfants? Et tout le monde? Et tes animaux? ... »); 2 à 6 - Chants d'hommes, chants de femmes; 7 - Pilage du mil du « Hogon » (le « Hogon », l'homme le plus âgé du village, exerce les fonctions de chef religieux).

Face B : Chants de mariage; Chants de guérisseurs.

Deuxième disque : Le rituel funéraire
Annonce des funérailles; rhombe; sortie de masques; danses du *kanaga* (grand masque en bois en forme de croix de Lorraine) et du *sirigué* (masque haut de plus de 5 mètres).

Au cœur du Soudan

Le Chant du Monde LDS 8246 - Disque 33 tours 25 cm - Enregistré en 1956 par S. Ricci; enquêtes : J. Capron et Ch. Le Tanneur.

Face A : 1 - Chant d'accueil, par une femme-griot; 2 - Air de fête (flûte, tambour, sonnailles); 3 - « Air de guitare-lyre » (probablement une harpe); 4 - Balafon; 5 - Chant de jeunes filles; 6 - Chanson pour Masan (avec accompagnement instrumental); 7 - Chanson pour Panmouri (avec accompagnement instrumental); 8 - Balafon; 9 - Mare de Wa (sacrifice aux crocodiles sacrés).

Face B : 1 - Fêtes rituelles du Zangué (chaque année, à la fin de la saison sèche, les *Bobo-Oulé* viennent reprendre pendant trois jours un territoire qui autrefois leur appartenait); 2 - Luth *peul* (« guitare peul »); 3 - Luth *songhaï*; 4 - Deux airs de flûte *peul* (de toute beauté, malgré la mauvaise qualité de l'enregistrement); 5 - Chanson du cheval; 6 - Chant et accompagnement de luth; 7 - Chant de jeunes filles *bobo*; 8 - La

loi des échanges (« Pour faire de bons échanges, il faut échanger de petites choses contre de grandes... »).

Note : la qualité technique de ce disque est faible, pour ne pas dire mauvaise. Les renseignements fournis n'inspirent pas forcément confiance, la connaissance de certains termes techniques laissant à désirer (il n'existe pas de « guitare à archet songhaï »). On semble avoir recherché l'enregistrement du sensationnel, de l'exotique dans le mauvais sens du terme. Nous répertorions cependant ce disque, pour quelques plages dignes d'intérêt, d'un point de vue strictement musical.

Tombouctou la mystérieuse, chants de griots

Le Chant du Monde LD-S 4278 - Disque 33 tours 25 cm - Enregistrement de Maurice Bitter.

Face A : 1 - L'homme riche (chant de griot avec accompagnement de vièle monocorde et de rythme frappé sur une calebasse séchée); 2 - O Monsieur, que je vous aime (chant avec accompagnement de vièle); 3 - Chant de guerre (avec vièle et rythme sur calebasse séchée); 4 - Aï Mama (chant « en l'honneur des gens de Sonkoré pour leur demander leur bénédiction et la « barka » - la chance »); 5 - O Dieu, protège Baba (Baba lutta contre les Touareg au XIX^e^ siècle).

Face B : 1 - Louanges de Bani Hachoum (descendant du prophète); 2 - Louanges de la famille de Alpha Abba Wanguara (« Tu marches si bien qu'il faudrait écarter les maisons de Tombouctou. Mais tu es trop sérieux. Savoir lire n'empêche pas de s'amuser, et d'écouter de la bonne musique. Ris! »); 3 - Aï Mama; 4 - Chant de guerre ancien; 5 - Chant d'amour.
Note : de nombreux pleurages réduisent le plaisir de l'audition de ce disque qui, cependant, ne manque pas d'intérêt. L'utilisation de la vièle monocorde pour l'accompagnement du chant est remarquable dans sa variété.

Échos du Mali - Sacko Monkontafé

Vogue EPL.7.763 - Disque 45 tours - Quatre chansons traditionnelles interprétées par une jeune femme-griot qu'accompagnent un xylophone et une kora. Aucune explication sur les thèmes enregistrés. Excellente musique de griot.

NIGER

La musique des griots

OCORA, OCR 20 - Disque-album 33 tours 30 cm - Documents recueillis par Tolia Nikiprowetzky, avec le concours de la Radiodiffusion Nationale et du Haut Commissariat à l'Information de la République du Niger.

Face A : 1 - Sambalga (musique *sonraï* : chant avec accompagnement de vièle monocorde, à la mémoire d'un griot célèbre); 2 - Chant de travail pour les cultivateurs (musique *djerma*, par quatre chanteurs dont l'un est le soliste, les trois autres formant le chœur); 3 - Chant de louanges en l'honneur des chefs (musique *djerma* en l'honneur des chefs qui se sont succédé dans la région; trois tambours et un alghaïta - voir p. 90 - jouent la partie instrumentale accompagnant le chant); 4 - Zataou (chant *djerma* de caractère magique, célébrant Zataou, qui est un génie); 5 - Babaï (autre chant magique, interprété par des musiciens *maouri*, pour invoquer le génie Babaï; accompagnement de vièle monocorde et de deux calebasses remplies de gravier et que l'on agite suivant le rythme); 6 - Babaï (nouvelle invocation au génie Babaï; chant par un musicien seul, qui s'accompagne à l'aide d'un luth à trois cordes); 7 - Idina Mariana (chant par des musiciens *ader*, qui rythment leur musique sur des anneaux métalliques entrechoqués); 8 - Agali (un autre groupe de musiciens *ader* chantent le nom d'un cultivateur de la région, *Agali*).

Face B : 1 - Chant pour les cultivateurs (musique *haoussa*, par un groupe de huit chanteurs dont cinq jouent également du tambour); 2 - Bako (musique *haoussa*; Bako est le nom d'un chasseur célèbre de la région de Kantché, au Niger. Ses louanges sont chantées ici par un ensemble de musiciens comprenant six joueurs de luth, cinq percussionnistes qui agitent des calebasses contenant des petits cailloux, et un chœur de femmes); 3 - Sara (musique *haoussa*; Sara est une pièce musicale en l'honneur des chefs défunts; l'orchestre du chef, qui le joue ici, se compose de sept tambours, deux kakaki et un alghaïta - voir p. 93); 4 - Dinari (musique *béri-béri*; prélude instrumental à diverses cérémonies; trois tambours et un alghaïta composent l'orchestre; excellent exemple de l'utilisation de l'alghaïta comme instrument à son continu - voir p. 93); 5 - Chant pour les forgerons (voix d'homme et accompagnement à la vièle monocorde jouée par le chanteur lui-même); 6 - Mamani (musique *béri-béri*; chant de danse exécuté par une soliste qu'accompagnent un chœur de femmes et un tambour); 7 - Musique pour la danse (enregistrée en pays *béri-béri*; autre exemple de musique ininterrompue à l'alghaïta, sur un rythme endiablé fourni par trois tambours).

Nomades du Niger, musique des *Touareg* et des *Bororo*

OCORA, OCR 29 - Disque-album 33 tours 30 cm - Documents recueillis et présentés par Tolia Nikiprowetzky, avec le concours de la Radiodiffusion du Niger. Prise de son : Innocent de Campos; photographies : Hasan Yacouba; texte de présentation traduit en anglais par Josephine Bennett.

Face A : Musique des femmes touareg. 1 - Ouané-Ouané : chant à l'occasion de l'arrivée des invités (« ... Le soleil est couché, la lune est apparue; j'aperçois l'éclat des turbans de mes invités qui sont venus me voir après le crépuscule... »); 2 - Aboraki (autre chant de louanges - genre connu sous le nom de « tindé », d'après le tambour « tindé » qui sert à rythmer - deux voix de femmes se relayant chantent le solo, sur le fond sonore d'un chœur); 3 - Ehayala-Ahané (chant de possession, pour obtenir la guérison d'un malade); 4 - Henné-Amhéé (chant accompagnant normalement la danse des hommes, ce morceau appartient au genre « ézélé » qui est, comme le genre « tindé », dévolu aux femmes *touareg*).

Face B : (*a*) *Musique des hommes touareg*. 1 - Tikichkichene (« Belles filles, cette année, je suis malade, et ma maladie n'est ni fièvre ni coliques... C'est tout simplement que l'année a passé sur moi sans que mon bouclier ait reçu un coup de sabre qui aurait dû le transpercer et me couper le jarret... »); 2 - Tekalelt (chant d'amour joué à la vièle monocorde « inzad » - voir p. 58); 3 - Taïlalt (autre chant d'amour, qu'exécute une voix d'homme accompagnée à la vièle monocorde); 4 - Ouenkalanine (morceau très ancien, joué ici à la flûte oblique à quatre trous, que l'on appelle, dans l'Aïr nigérien, « saréoua »).
(*b*) *Musique bororo* - 5 - Chant d'amour (à l'occasion d'un concours de beauté masculine).

Rythmes et chants du Niger

OCORA, SOR 4, coll. Radiodiffusion Outre-Mer - Disque 33 tours 17 cm - Documents recueillis et présentés par Charles Duvelle.

Face A : 1 - Chant de louanges *sonraï* (par un jeune chanteur de quinze ans, accompagné au luth monocorde « kountigui » - voir p. 61); 2 - Chant de cultivateur *sonraï* (chant de louanges).

Face B : 1 - Musique *haoussa* (chant avec accompagnement de vièle monocorde « godié » - voir p. 58); 2 - Musique *tamachek* (chant de griot s'accompagnant lui-même au luth à trois cordes « teharden » - voir p. 58).

NIGERIA

La musique du Nigeria - musique haoussa, Disque I

Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2306, coll. Unesco - Disque-album 33 tours 30 cm - Enregistrements, commentaires et photographies de David Wason Amos.

Face A : 1 - Rythme du boucher (un joueur de tambour d'aisselle « kalengou » - voir p. 111 - active les ventes du boucher sur la place du marché de Zaria); 2 - Chant et tambours célébrant les forgerons (enregistré à Zaria, nord du Nigeria); 3 - Chant de louanges pour un chasseur (avec accompagnement de grand luth à deux cordes, « komo » - voir p. 63); 4 - Chant et tambours pour les fermiers; 5 - Chant de louanges pour les cultivateurs; 6 - Tambours royaux de l'émir de Zaria (tambours qui symbolisent les hautes fonctions de l'émir).

Face B : 1 - Fanfare pour le sultan de Sokoto (trois trompes « kakaki », trois hautbois « alghaïta », des cors, des tambours, une cloche en fer blanc); 2 - Fanfare de trompettes de l'émir de Zaria (salut au lever de l'émir); 3 - Ensemble de cors et de tambours (par les musiciens personnels d'un chef de district); 4 - Chant à la gloire du Nigeria; 5 - Chant célébrant l'investiture de l'émir de Kano.

RWANDA

Musique du Rwanda

Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2302, coll. Unesco - Disque-album 33 tours 30 cm - Enregistrements et commentaires par Denyse Hiernaux-L'hoëst, photographies de Jacques Maquet.

Face A : Musique tutsi. 1 - Sept tambours du *mwami* (le roi) et chant (ces tambours, « ngoma », représentaient le pouvoir; ceux qui en jouaient devaient faire partie de l'aristocratie, et l'honneur de battre les tambours royaux était transmis de père en fils); 2 - Chant d'hommes et battements de mains (lors de libations nocturnes); 3 - Chant des esprits (célébration du culte de Ryangombé, héros légendaire); 4 - Chant pastoral (par un musicien professionnel aveugle); 5 - Cithare sur planche (voir p. 63); 6 - Chant de jeune fille (chant d'amour, que les femmes chantent souvent en tressant leurs vanneries); 7 - Chant d'hommes avec accompagnement de cithare; 8 - Chant de louanges et batterie pour le réveil du *mwami.*

Face B : Musique hutu et musique twa. 1 - Solo de flûte droite (musique pastorale); 2 - Chant et arc musical sur un conte historique; 3 - Chant des amies de la mariée; 4 - Chant avec accompagnement de « likembé » (voir sanza, p. 95); 5 - Chant pastoral; 6 - Duo de flûtes droites (la flûte mâle et la flûte femelle engagent une discussion); 7 - Orchestre *twa*; 8 - Chant de danse (éloge d'un corps d'armée); 9 - Louanges d'un chef (trois voix de femmes).

SÉNÉGAL

La musique des griots

OCORA, OCR 15, coll. Radioffusion Outre-Mer - Disque-album 33 tours 30 cm - Documents recueillis et présentés par Tolia Nikiprowetzky.

Face A : 1 - Mansani, joué à la kora (musique commémorant la défaite du roi Mansani Demba, traître à ses frères de race); 2 - Chant accompagné de kora (l'art vocal des griots est bien mis en relief dans cet enregistrement); 3 - Wong (chant de guerre avec accompagnement de tambours); 4 - Gourdes frappées (gourdes obtenues à partir de calebasses séchées et évidées, de grande taille; elles sont posées à terre, et l'on marque le rythme en les frappant des mains); 5 - Goumbé Samba (chant avec accompagne-

ment de gourdes frappées, dédié à la mémoire d'un grand guerrier *sérère)*; 6 - M'Baré Galé (chant de griot par excellence; accompagnement de vièle : « Toute la journée durant, j'ai parcouru les villages environnants... »); 7 - Tanor Fatim Coura (chant, par des vieux griots - 60 ans d'âge moyen - à la mémoire d'un grand guerrier d'autrefois); 8 - M'Babor (chant de louanges destiné aux propriétaires de chevaux de course); 9 - Tara (autrefois, souvent les femmes chantaient Tara à leurs maris lorsqu'ils revenaient de batailles lointaines); 10 et 11 - Morceaux de percussion; 12 - Samba Bour N'Kayé (« Oh, toi, Samba, roi de la brousse, tu as traversé dunes et lacs pour aller loin prendre la graine qui sera demain l'huile, le savon, le tourteau, éléments indispensables à notre vie. » Voir p. 162).

Face B : 1 - Inchallah (chant enregistré au Sénégal oriental - voir p. 162); 2 - Lélé (chant par un musicien-poète s'accompagnant au luth à une corde : « Hélas, tout ici-bas est fait pour éloigner l'amoureux de ce qu'il a de plus cher ... »); 3 - Pièce instrumentale jouée au « molo », luth monocorde (voir p. 60); 4 - Pékane (chant racontant les exploits des grands pêcheurs, vainqueurs des caïmans qui autrefois infestaient le fleuve Sénégal); 5 et 6 - Yéla (chant de caractère laudatif, accompagné par des gourdes frappées); 7 et 8 - Morceaux pour deux Khalam (duos de luths); 9 - Alioune Iba N'Diaye (chant à la gloire d'un célèbre lutteur).

Ier Festival mondial des arts nègres : ensemble instrumental traditionnel du Sénégal

Barclay 86 119 Standard - Disque 33 tours 30 cm - Présentation et commentaire enregistrés - Disque intéressant.

Ier Festival mondial des arts nègres

Disque Philips, spécialement pressé à l'occasion du Festival mondial des Arts nègres (Dakar, 1966) - Contient quelques plages intéressantes de musique traditionnelle jouée par d'authentiques griots.

TCHAD

Musique du Kanem

Bären Reiter Bm 30 L 2309, coll. Unesco - Disque-album 33 tours 30 cm - Enregistrements et commentaires de Monique Brandily - Photographies de Max-Yves Brandily.

Face A : 1 - Joueurs de tambours professionnels (deux joueurs de tambours appartenant à la caste des musiciens professionnels - les griots - jouent sur un groupe de trois tambours dont un sur poterie); 2 - Chant pour rabattre les oiseaux vers les pièges (deux garçons, futurs griots sans doute, chantent avec la conviction que leur chant attirera des oiseaux vers des filets tendus comme pièges); 3 - Solo de hautbois (exemple rare de hautbois alghaïta jouant absolument seul : en général, cet instrument fait partie d'un orchestre plus ou moins important. Cet exemple montre comment la technique employée par les musiciens africains leur permet d'obtenir au hautbois des phrases musicales extrêmement longues, sans la moindre interruption - voir pp. 90; 4 - Berceuse (chant de femme seule); 5 - Groupe de tambours (trois hommes frappent sur une paire de grands tambours de bois à deux membranes; cette sorte de tambour est jouée exclusivement par des hommes adultes et appartenant à la caste des artisans); 6 - Chant d'homme accompagné à la vièle monocorde (chant traditionnel, suivi à la vièle monocorde jouant une mélodie parallèle à celle de la voix); 7 - Solo de clarinette en roseau (cette clarinette, munie d'un seul trou, permet tout de même l'émission de quatre notes différentes); 8 - Chant d'homme accompagné au tambour (ce type de tambour, à deux membranes, est utilisé exclusivement par les descendants d'esclaves); 9 - Chant de femmes *touareg* (chant pour la danse, devant le palais du sultan de Mao, pour la fête de la fin du Ramadan).

Face B : 1 - Tambours et hochets (musique pour appeler les gens du village à la fête); 2 - Chant solo de femme (la femme chante pendant qu'elle vaque à ses occupations); 3 - Solo de trompe (voir Kakaki, p. 88); 4 - Chant d'homme accompagné au luth (l'instrument est un luth à deux cordes métalliques; chant de louanges à un jeune chef à qui l'on dit que c'est à lui qu'il incombera désormais de donner des présents aux musiciens, puisque c'est lui qui succède à son père); 5 - Solo de hautbois (un jeune homme, descendant de captif, a fabriqué lui-même un hautbois sur lequel il joue une musique toute empreinte d'influences arabes); 6 - Chant de jeune fille accompagné de frappements de mains (une soliste et un chœur féminin se donnent la réplique dans ce chant, exécuté pour accompagner la danse); 7 - Ensemble de musiciens professionnels (juxtaposition de deux musiques : d'une part, groupe de tambours et hautbois, d'autre part, soliste qui chante en s'accompagnant au luth; cette sorte de juxtaposition est assez fréquente dans la musique de cette région du Tchad); 8 - Fête de fin du Ramadan à Mao (musique de fête par excellence, faite par plusieurs groupes de musiciens comprenant des hautbois et des tambours; ici, la manifestation a lieu devant le palais du sultan de Mao).

Anthologie de la musique du Tchad : (1) les Sara

OCORA, OCR 36 - Disque 33 tours 30 cm - Enregistrements sonores réalisés par Charles Duvelle et Michel Vuylstèke, avec le concours de la Radiodiffusion Nationale du Tchad - Textes, photographies et réalisation : Charles Duvelle. Traduction anglaise de Josephine Bennett. Ce disque fait partie d'un coffret de trois (OCR 36, 37 et 38) qui a obtenu en 1968 le Grand Prix international du Disque, de l'Académie Charles Cros.

Face A : 1 - Musique *madjingaye* (jouée après les récoltes, par un orchestre comprenant 12 sifflets en bambou de tailles différentes et deux tambours); 2 - Musique *madjingaye* (chant d'initiation des filles; une soliste et un chœur composé de plusieurs dizaines de jeunes filles); 3 - Musique *madjingaye* (musique dansée par des couples d'hommes, dans certaines circonstances de fête); 4 - Musique *nar* (chant funèbre exécuté par un groupe de femmes).

Face B : 1 - Musique *gor* (un xylophone à 14 lames et un tambour accompagnent les danses des initiés); 2 - Musique *gor* (louanges de chefs traditionnels, par un chanteur qui s'accompagne à la harpe arquée à huit cordes); 3 - Musique *kaba* (musique de fête, avec xylophone, tambour, hochet et trompe); 4 - Musique *doba* (chant funèbre accompagné avec deux xylophones et deux tambours); 5 - Musique *kaba-démé* (musique pour encourager les lutteurs; un seul musicien chante et joue lui-même d'un xylophone à treize lames. Ce xylophone est posé à terre, le plan des lames étant presque perpendiculaire au sol; le musicien s'assied face au clavier, à même le sol, et maintient l'instrument en position à l'aide d'une bretelle).

Anthologie de la musique du Tchad : (2) le Mayo-Kebbi occidental

OCORA OCR 37 - Disque 33 tours 30 cm - Voir notes à propos du disque précédent, OCR 36.

Face A : 1 - Musique *massa* (deux hommes ramènent un troupeau au village, et accompagnent leur marche de cette musique, faite d'un jeu continu de la voix et d'un sifflet à un trou utilisés alternativement); 2 - Musique *massa* (chant pour écraser le mil sur une meule plate); 3 - Musique *massa* (récit de voyage chanté, avec accompagnement de trois harpes arquées à quatre cordes); 4 - Musique *moundang* (musique de danse exécutée par un groupe d'hommes costumés); 5 - Musique *moundang* (célébration des funérailles d'une guérisseuse).

Face B : 1 - Musique *toupouri* (musique jouée avant les récoltes, exclusivement en présence du chef de terre); 2 - Musique *toupouri* (jouée à l'occasion des récoltes; l'orchestre comprend différentes sortes de trompes); 3 - Musique *toupouri* (musique de

célébration des récoltes, interprétée par un chanteur et un ensemble d'instruments à vent); 4 - Musique *toupouri* (« Chaque année, à des périodes différentes, mais surtout pendant la saison sèche, des camps de buveurs de lait se constituent. Des hommes se regroupent en dehors du village pour suivre une cure de lait de vache destinée en principe à rendre fort et à embellir... Leurs chants, dont le présent enregistrement donne un exemple... sont particulièrement réputés. Trois gros tambours cylindriques à deux peaux et deux sifflets en corne accompagnent le chœur des buveurs de lait qui, plus d'une cinquantaine, s'avancent en groupe serré, brandissant chacun un bâton ».)

Anthologie de la musique du Tchad : (3) populations islamisées

OCORA, OCR 38 - Disque 33 tours 30 cm - Voir notes à propos du disque OCR 36.

Face A : 1 - Musique *barma* (chant pour encourager les guerriers avant le combat; une chanteuse, un joueur de hochet et quatre joueurs de harpe arquée à cinq cordes - le plan des cordes est parallèle au sol, c'est-à-dire que la harpe, ici, est posée latéralement - jouent devant un groupe d'une douzaine de femmes agenouillées, qui exécutent des mouvements très lents de la tête, du buste et des bras); 2 - Musique *barma* (musique pour encourager les piroguiers et leur donner de la force; trois tambours et deux flûtes); 3 - Musique arabe *dekakiré* (luth à trois cordes, pour égayer et faire danser les jeunes filles); 4 - Musique arabe *salamat* (jouée pour accompagner les danses de divertissement; trois flûtes obliques à quatre trous, et trois tambours).

Face B : 1 - Musique *kanembou* (musique de louanges, par un ensemble orchestral comprenant un hautbois et trois tambours); 2 - Musique *mouloui* (pour saluer le chef d'un village; un hautbois - au Tchad, il s'appelle « ghaïta »; trois longues trompes du genre Kakaki, mais au Tchad, l'instrument s'appelle « gachi », et quatre tambours. A noter que, pendant cette longue séquence de 13' 40'', le hautbois joue sans discontinuer. Voir à propos de l'alghaïta, p. 90)
Cet enregistrement est certainement le meilleur exemple d'orchestre traditionnel africain comprenant des instruments à vent joués par des musiciens professionnels.

Percussions - Afrique N° 1 : Tchad

OCORA, OCR 39 - Disque 45 tours longue durée, 17 cm - Enregistrements réalisés par Charles Duvelle et Michel Vuylstèke, avec le concours de la Radiodiffusion Nationale du Tchad.

Face A : Musique *mboum* (rythme exécuté lors des fêtes par un grand tambour ouvert, à une peau, un tambour tronconique à deux peaux lacées).

Face B : Musique *barma* (jouée en l'honneur du sultan Ngaouran; l'orchestre comprend trois tambours différents).

TOGO

Musique kabrè du Nord-Togo

OCORA, OCR 16, coll. Radiodiffusion Outre-Mer - Disque-album 33 tours 25 cm - Documents recueillis et présentés par Raymond Verdier.

Face A : 1 - Lithophone (voir p. 106); 2 - Deux chants de femmes (premier chant : à la fin des travaux domestiques; deuxième chant : pour encourager les chasseurs); 3 - Xylophone (voir xylophone sur jambes, p. 99); 4 - Enterrement (enregistrement réalisé sur le chemin allant de la maison mortuaire à la tombe); 5 - Danse de funérailles (les funérailles d'un vieux ont souvent lieu, chez les *Kabrè*, six mois ou un an après le décès, à l'époque de la saison sèche); 6 - Séance de divination (un devin a été appelé dans la maison du grand prêtre pour dénoncer les maux qui menacent la prospérité de la terre dans le village).

Face B : 1 - Danse de la pluie (certains *Kabrè* honorent à la saison des pluies la femme fondatrice de leur clan, qui leur donne prospérité et fécondité, par des sacrifices et des danses); 2 - Chant et sifflets; 3 - Chant de chasse (un soliste et un chœur alternés); 4 - Chant des *Efala* (les *Efala* constituent la première classe d'âge des initiés); 5 - Danses des *Kondana* (les *Kondana* sont les grands initiés de la dernière classe d'âge, celle des guerriers, hommes de 25 à 30 ans).

DIVERS PAYS

Afrique noire, panorama de la musique instrumentale

BAM LD 409 A, production OCORA - Disque-album 33 tours 30 cm - Enregistrements réalisés par Charles Duvelle, Claude Ernoult et Francis Péré - Texte de présentation et photographies de Charles Duvelle.
Instruments représentés : xylophone, sanza, tambours et autres percussions, arc-en-bouche, harpe, sonnailles, cithare rwandaise, luth monocorde, vièle monocorde, flûte peul, trompes, clarinette idioglotte, hautbois alghaïta, etc.
Excellent disque de base, tant pour la variété des instruments représentés que pour la documentation écrite et photographique proposée. La qualité de l'enregistrement est variable, mais reste bonne en général.

Batteries africaines

Vogue Contrepoint EXTP 1031, coll. du Musée de l'Homme - Disque 45 tours 17 cm - Enregistrements réalisés par Gilbert Rouget.
Intruments représentés : tambours de Guinée, de Côte-d'Ivoire et du Dahomey.
Ce petit disque est d'autant plus intéressant que les explications de M. Gilbert Rouget, sur la pochette, sont simples, succintes et précises. Quelques-unes des séquences enregistrées ici ont souvent servi d'indicatifs d'émissions à la radio ou à la télévision. Quoi qu'il en soit, on a plaisir à écouter ces enregistrements de percussions africaines, bel échantillon d'une grande variété.

Afrique - Vol. 4 : Mauritanie, Guinée, Dahomey, Côte-d'Ivoire

Vogue Contrepoint EXTP 1032, coll. du Musée de l'Homme - Disque 45 tours 17 cm - Enregistrements réalisés par Gilbert Rouget.
Nous signalons ce petit disque surtout pour l'enregistrement de la cérémonie du « lohou » (initiation *adioukrou*, Côte-d'Ivoire - voir p. 27), au cours de laquelle s'engage une conversation entre les tambours et les jeunes initiés. Les autres séquences du disque, cependant, présentent tout autant d'intérêt.

Les ballets africains de Kéita Fodéba

Vogue LDM 30.040 - Disque 33 tours 30 cm - Chants en provenance de divers pays africains.

Les ballets africains de Kéita Fodéba, Vol. 2

Vogue LDM 30.082 - Disque 33 tours 30 cm - Chants en provenance de divers pays africains.
« Kéita Fodéba, dans l'élaboration des programmes de ses célèbres ballets africains, a pour souci constant d'éviter d'induire le public en erreur en lui présentant des images d'une Afrique fictive. C'est pourquoi les chants qu'il sélectionne appartiennent aussi bien à l'Afrique traditionnelle et précoloniale de ses ancêtres, qu'à l'Afrique d'aujourd'hui, celle qui peu à peu s'empreint de la civilisation occidentale ». (Citation extraite du texte de présentation du disque Vogue LDM 30.040 ci-dessus. Notre point de vue sur ces deux disques, p. 72, coïncide tout à fait avec l'opinion exprimée ici.)

Afrique

Philips P 08.672 L, coll. « Voyages autour du Monde » - Disque 33 tours 30 cm - Présenté par Gérard Davoust.
Dans le cadre strict de la musique traditionnelle, objet du présent ouvrage, ce disque est intéressant pour les trois premières séquences de sa face B, qui permettent d'entendre, successivement : un duo de kora et balafon; une brillante improvisation à la kora et un solo de balafon.

LES THÈMES

Naissance - Berceuses - Enfance; jeux - Adolescence; initiation - Chants d'amour - Mariage - Fêtes et réjouissances diverses - Complaintes - Louanges - Travaux des champs - Travaux divers - Chants satiriques - Musique de cour - Guerre - Divinités; fétichisme; magie; sociétés secrètes - Décès; funérailles.

NAISSANCE

Chant pour la naissance de jumeaux; *fali* (Nord-Cameroun) : disque OCORA, SOR 9, *Musique fali*, face B, plage 6.
Musique *bamiléké* (Cameroun) à l'occasion de la naissance de jumeaux : disque OCORA, OCR 25, *Musiques du Cameroun*, face A, plage 4.
Danse de femmes *dan* (Côte-d'Ivoire) après l'heureuse naissance d'un enfant : disque Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2301, *La Musique des Dan*, face B, plage 6.

BERCEUSES

Berceuse *fali* (Nord-Cameroun) : disque Ethno-Document 01-30, *Musique sacrée des Fali*, face B, plage 6.
Berceuse *ba-benzélé* (pygmée; République Centrafricaine) : disque Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2303, *La Musique des Pygmées ba-benzélé*, face A, plages 6 et 7.
Berceuse *langba* (République Centrafricaine) : disque Harmonia Mundi HMO 30 733, *Musiques centrafricaines*, face A, plage 5.
Berceuse *mandjia* (République Centrafricaine) : disque précédent, face B, plage 1.
Berceuse *sabanga* (République Centrafricaine) : même disque, face B, plage 3.
Berceuse *ba-lari* (Congo) : disque OCORA, OCR 35, *Musique kongo*, face A, plage 2.
Berceuse *malinké* (Guinée) : disque Vogue Contrepoint MC 20 045 ou Vogue LVLX-193, *Musique d'Afrique occidentale*, face B, plage 5.
Berceuse *malinké* (Guinée) : disque Vogue Contrepoint MC 20 146 ou Vogue LVLX-189, *Musique malinké*, face B, plage 5.
Berceuse malgache (Madagascar) : disque OCORA, OCR 24, *Musique malgache*, face A, plage 6.
Berceuse du Kanem (Tchad) : disque Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2309, *Musique du Kanem*, face A, plage 4.

ENFANCE - JEUX

Chants d'enfants *bofi* (République Centrafricaine) : « Pour affronter la vie, il faut être prudent ». Disque OCORA, OCR 12, *Musique centrafricaine*, face B, plage 5.
Jeu d'enfants *lito* (République Centrafricaine) : jeu de l'objet caché. Disque Harmonia Mundi HMO 30 733, *Musiques centrafricaines*, face B, plage 4.
Chansons enfantines *ba-bembé* (Congo) : disque OCORA, OCR 35, *Musique kongo*, face A, plage 1.

Chant pour rabattre les oiseaux vers les pièges (Tchad) : disque Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2309, *Musique du Kanem*, face A, plage 2.

ADOLESCENCE; INITIATION

Chant de jeunes gens *bamoun* (Cameroun) pour une vie meilleure : disque OCORA, SOR 3, *Danses et chants bamoun*, face A, plage 3.

Musique *bamiléké* (Cameroun) pour le rite « Nekian », qui marque le passage d'une classe d'âge à une autre : disque OCORA, OCR 25, *Musiques du Cameroun*, face B, plage 1.

Chant d'initiation *gbannou* (République Centrafricaine) : disque Harmonia Mundi HMO 30 733, *Musiques centrafricaines*, face A, plage 7.

Chant d'initiation *lito* (République Centrafricaine) : voir disque précédent, face B, plage 5.

Thème musical d'initiation, *dakpa* (République Centrafricaine) : disque OCORA, OCR 11, *République Centrafricaine*, face B, plage 1.

Trompes *broto* (République Centrafricaine) jouant une musique d'initiation : disque OCORA, OCR 12, *Musique centrafricaine*, face A, plage 4.

Danse de jeunes filles *dan* (Côte-d'Ivoire), marquant la fin des rites de l'excision : disque Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2301, *La musique des Dan*, face A, plage 6.

Le masque « *baëgbo* », *dan* (Côte-d'Ivoire) : voir disque précédent, face B, plage 4.

Batterie pour ouvrir la cérémonie du « *Lohou* »; *adioukrou* (Côte-d'Ivoire), rite de passage d'une classe d'âge : disque Vogue EXTP 1031, *Batteries africaines*, face B, plage 1.

Cérémonie du « *Lohou* »; *adioukrou* (Côte-d'Ivoire) : disque Vogue EXTP 1032, *Afrique, Vol.* 4, face B, plage 1.

Musique *dompago* (Dahomey), jouée avant la circoncision, pour encourager les futurs circoncis : disque OCORA, OCR 17, *Musiques dahoméennes*, face B, plage 1.

Fragment de la cérémonie de circoncision; *kouschite* (Ethiopie du Sud-Ouest) : disque Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2305, *La musique de l'Éthiopie*, face B , plage 7.

Musique d'initiation *kota* (Gabon) : disque OCORA, OCR 41, *Musiques du Gabon*, face B, plage 4.

Fête de circoncision *malinké* (Guinée) : disque Vogue Contrepoint MC 20 045 ou Vogue LVLX-193, *Musique d'Afrique occidentale*, face A, plage 5.

Chœur de femmes pour encourager le futur circoncis avant l'opération (Madagascar) : disque OCORA, OCR 24, *Musique malgache*, face B, plage 3.

Chant d'initiation des filles; *madjingaye* (Tchad) : disque OCORA, OCR 36, *Anthologie de la Musique du Tchad*, face A, plage 2.

Musique *gor* (Tchad) au xylophone, avec tambours, pour accompagner les danses des initiés : disque précédent, face B, plage 1.

Chants d'initiés *kabrè* (Nord-Togo) : disque OCORA, OCR 16, *Musique kabrè du Nord-Togo*, face B, plages 4 et 5.

CHANTS D'AMOUR

Chants d'amour *fali* (Cameroun) : disque OCORA, SOR 9, *Musique fali, Nord-Cameroun*, face A, plages 3 et 5.

Chant d'amour avec accompagnement d'arc musical (Haute-Volta) : disque OCORA, SOR 10, *Haute-Volta*, face B, plage 1.

« O, Monsieur, que je vous aime... » (Mali) : disque Le Chant du Monde LD-S 4278, *Tombouctou la mystérieuse*, face A, plage 2.

Chant d'amour (Mali) : disque précédent, face B, plage 5.

Tekalelt, chant d'amour joué à la vièle monocorde (Niger) : disque OCORA, OCR 29, *Nomades du Niger*, face B, plage 2.

Chant d'amour (Niger) : disque précédent, face B, plage 5.
Chant de jeune fille *tutsi* (Rwanda) : disque Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2302, *Musique du Rwanda*, face A, plage 6.
Lélé, chant d'amour (Sénégal) avec accompagnement de luth monocorde : disque OCORA, OCR 15, *Sénégal - La musique des griots*, face B, plage 2.

MARIAGE

Danse de mariage ; *kouschite* (Ethiopie) : disque Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2305, *La Musique de l'Ethiopie*, face B, plage 5.
Chants de mariage; *dogon* (Mali) : disque OCORA, OCR 33, Les *Dogon*, face B.
Chant des amies de la mariée; *hutu* (Rwanda) : disque Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2302, *Musique du Rwanda*, face B, plage 3.

FÊTES ET RÉJOUISSANCES DIVERSES

Danse des princes et des princesses de la famille royale; *bamoun* (Cameroun) : disque OCORA, SOR 3, *Danses et chants bamoun*, face B, plage 5.
Ensemble *bamoun* (Cameroun), musique de danse et de réjouissance destinée à la jeunesse du village : disque OCORA, OCR 25, *Musiques du Cameroun*, face A, plage 6.
Musique de réjouissance, *bamiléké* (Cameroun) : disque précédent, face B, plage 5.
Musique pygmée *ba-binga* (République Centrafricaine) à la suite d'une chasse à l'éléphant fructueuse : disque OCORA, OCR 12, *Musique centrafricaine*, face A, plage 2.
Chants de réjouissance pour le retour de la chasse; Pygmée *ba-benzélé* (République Centrafricaine) : disque Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2303, *La musique des Pygmées ba-benzélé*, face A, plages 2 et 5.
Chant de réjouissance *langba* (République Centrafricaine) : disque Harmonia Mundi HMO 30 733, *Musiques centrafricaines*, face B, plage 6.
Tambours *ba-congo-nséké* (Congo), pour accompagnement de la danse : disque OCORA, OCR 35, *Musique kongo*, face B, plage 2.
Musique *nago* (Nigeria et Dahomey) de danse populaire « sakara » : disque OCORA, OCR 17, *Musiques dahoméennes*, face A, plage 1.
Musique *bariba* (Dahomey) à l'occasion de l'intronisation d'un roi : disque précédent, face B, plage 5.
Danses royales d'Abomey; *fon* (Dahomey) : disque BAM LD 376, *Rythmes et chants du Dahomey*, face B, plage 1.
Danse de fête après une chasse au lion couronnée de succès; *kouschite* (Ethiopie) : disque Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2305, *La Musique de l'Ethiopie*, face A, plage 5.
Musique pour faire danser « Mokoudji », personnage masqué et hissé sur des échasses, qui apparaît les jours de fête (Gabon) : disque UNIDISC EX 33 241 A.D.A., *République du Gabon*, face A, plage 4.
Orchestre de xylophones *fang* (Gabon) jouant une musique de fête : disque OCORA, OCR 41, *Musiques du Gabon*, face A, plage 4.
Chœur de femmes avec tambour pygmée (Gabon) pour la danse, lors d'une fête : disque précédent, face B, plage 6.
Musique de fête; *malinké* (Guinée) : disque Vogue Contrepoint MC 20 045 ou Vogue LVLX-193, *Musique d'Afrique occidentale*, face A, plage 1.
Fête de circoncision, flûte, chœur et tambours *malinké* (Guinée) : disque précédent, face A, plage 5.
Danse des chasseurs; *malinké* (Guinée): même disque, face A, plage 6.
Danse des femmes; *malinké* (Guinée) : même disque, face A, plage 7.
Danse de femmes, « mosso bara »; *malinké* (Guinée) : disque Vogue Contrepoint MC 20 146 ou Vogue LVLX-189, *Musique malinké*, face B, plages 1 et 2.

Berceuse *malinké* (Guinée); voix de femme seule : disque précédent, face B, plage 5.
Orchestre de xylophones *malinké* (Guinée) : même disque, face B, plage 8.
Musique pour la danse; *béri-béri* (Niger) : disque OCORA, OCR 20, *Niger - La musique des griots*, face B, plage 7.
Chant de danse *hutu* (Rwanda) : disque Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2302, *Musique du Rwanda*, face B, plage 8.
Chant de femmes *touareg* (Tchad), pour la danse : disque Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2309, *Musique du Kanem*, face A, plage 9.
Tambours et hochets, pour appeler les gens du village à la fête (Tchad) : disque précédent, face B, plage 1.
Fête de fin du Ramadan à Mao (Tchad) : même disque, face B, plage 8.
Musique dansée par des couples d'hommes *madjingaye* (Tchad) dans certaines circonstances de fête : disque OCORA, OCR 36, *Anthologie de la musique du Tchad*, face A, plage 3.
Musique de fête *kaba* (Tchad) : disque précédent, face B, plage 3.
Musique de danse *moundang* (Tchad) : disque OCORA, OCR 37, *Anthologie de la musique du Tchad*, face A, plage 4.
Musique de célébration des récoltes; *toupouri* (Tchad) : disque précédent, face B, plage 3.
Musique des buveurs de lait; *toupouri* (Tchad) : même disque, face B, plage 4.
Musique arabe *salamat* (Tchad) pour accompagner des danses de divertissement : disque OCORA, OCR 38, *Anthologie de la musique du Tchad*, face A, plage 4.
Musique de fête *mboum* (Tchad) : disque OCORA, OCR 39, *Percussions - Afrique n°* 1 : *Tchad*, face A.

COMPLAINTES

Musique *isongo* (République Centrafricaine) : disque OCORA, OCR 11, *République Centrafricaine*, face A, plage 1.
Chant des orphelins; *goundi* (République Centrafricaine) : disque précédent, face A, plage 2.
Complainte chantée sans accompagnement (République Centrafricaine) : disque Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2303, *La musique des Pygmées ba-benzélé*, face A, plage 3.
Complainte *ngbaka* (République Centrafricaine) avec accompagnement d'arc musical : disque Harmonia Mundi HMO 30 733, *Musiques Centrafricaines*, face A, plage 1.
Complainte *dendi* (République Centrafricaine) : disque précédent, face A, plage 4.
Complainte pygmée *ba-benzélé* (République Centrafricaine) : même disque, face B, plage 8.
Complainte *ba-lari* (Congo), avec accompagnement de pluriarc : disque OCORA, OCR 35, *Musique kongo*, face A, plage 5.
Complainte d'un homme qui a perdu son épouse (Madagascar) : disque OCORA, OCR 24, *Musique malgache*, face B, plage 6.

LOUANGES

Louanges de Dieu

Chants *luba* (Congo) : disque Philips B 14 723 L, *Missa luba*, face A.
Chants *kwango* (Congo) : disque Philips P 633 319 L, *Missa kwango*, faces A et B.
Chants *fon* (Dahomey) : disque Lumen AMS 12 017, *Chants sacrés chrétiens du Dahomey : Hanyé*, faces A et B.
Chant *malinké* (Guinée) : disque Vogue Contrepoint MC 20 045 ou Vogue LVLX-193, *Musique d'Afrique occidentale*, face A, plage 3.
Chants *mossi* (Haute-Volta) : disque Lumen AMS 12 018, *Chants sacrés mossi - Manga*, faces A et B.

Chants *mossi* (Haute-Volta) : disque Philips B 14 723 L, *Messe des Savanes*, face B.

Louanges des rois, chefs, seigneurs et autres personnalités

Chant épique sur les rois *bamoun* (Cameroun) : disque OCORA, SOR 3, *Danses et chants bamoun*, face A, plage 2.

Chant de louanges à l'adresse du sultan Njoya; *bamoun* (Cameroun): disque précédent, face A, plage 4.

Xylophone *béti* (Cameroun) en hommage à un notable âgé : disque OCORA, OCR 25, *Musiques du Cameroun*, face A, plage 1.

Musique *bamiléké* (Cameroun) pour honorer un hôte de marque : disque précédent, face B, plage 2.

Musique pour un chef *dan* (Côte-d'Ivoire) : disque Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2301, *La musique des Dan*, face A, plage 4.

Batterie pour une fête de chefs *baoulé* (Côte-d'Ivoire) : disque Vogue EXTP 1031, *Afrique Vol. 3 : Batteries Africaines*, face B, plage 2.

Musique du roi de Porto-Novo (Dahomey) : disque Vogue Contrepoint MC 20 146 ou Vogue LVLX-189, *Musique du roi*, face A, plage 1.

Orchestre du Naba - chef traditionnel - de Tenkodogo (Haute-Volta) : disque OCORA, SOR 10, *Haute-Volta*, face A, plages 1 et 2.

Musiciens *boussancé* (Haute-Volta) chantant les louanges du chef d'un village : disque précédent, face B, plage 4.

Chant de louanges *peul* (Mali), célébrant Bani Hachoum, descendant du prophète : disque Le Chant du Monde LD-S 4278, *Tombouctou la mystérieuse*, face B, plage 1.

Louanges de la famille de Alpha Wanguara; *peul* (Mali) : disque précédent, face B, plage 2.

Musique *djerma* (Niger) en l'honneur des chefs : disque OCORA, OCR 20, *La musique des griots - Niger*, face A, plage 3.

Musique *haoussa* (Niger) en l'honneur des chefs défunts : disque précédent, face B, plage 3.

Chant de louanges *sonraï* (Niger) avec accompagnement de luth monocorde : disque OCORA, SOR 4, *Rythmes et chants du Niger*, face A, plage 1.

Musique *tutsi* (Rwanda) en l'honneur du « mwami » : disque Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2302, *Musique du Rwanda*, face A, plage 8.

Louanges d'un chef, musique *twa* (Rwanda), disque précédent, face B, plage 9.

Musique *gor* (Tchad), louanges des chefs traditionnels : disque OCORA, OCR 36, *Anthologie de la musique du Tchad*, face B, plage 2.

Percussions *barma* (Tchad) jouées en l'honneur du sultan Ngaouran : disque OCORA, OCR 39, *Percussion - Afrique n° 1 : Tchad*, face B.

Louanges des métiers et corporations

Musique *yowabou* (Dahomey) chantant les hauts-faits de Kwiga, célèbre guerrier : disque OCORA, OCR 17, *Musiques dahoméennes*, face B, plage 2.

Chant de louanges pour les guerriers *kouschites* (Éthiopie) : disque Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2305, *La musique de l'Éthiopie*, face A, plage 2.

Danse des chasseurs; *malinké* (Guinée) : disque Vogue Contrepoint MC.20.045 ou Vogue LVLX-193, *Musique d'Afrique occidentale*, face A, plage 6.

Chant de chasseurs; *malinké* (Guinée) : disque Vogue Contrepoint MC.20.146 ou Vogue LVLX-189, *Dahomey : Musique du roi; Guinée : Musique malinké* », face B, plage 4.

Chant de chasseurs; *malinké* (Guinée) : disque Vogue Contrepoint MC.20.141 ou Vogue LVLX-188, *Pondo Kakou - Musique de société secrète*, face B, plage 7.

Luth « kondé » jouant des louanges adressées aux chasseurs d'un village (Haute-Volta) : disque OCORA, SOR 10, *Haute-Volta*, face B, plage 3.

Chant pour Agali, cultivateur d'un village *adder* (Niger) : disque OCORA, OCR 20, *La musique des griots - Niger*, face A, plage 8.
Chant pour les cultivateurs; *haoussa* (Niger) : disque précédent, face B, plage 1.
Musique pour Bako, chasseur *haoussa* (Niger) célèbre dans la région de Kantché : même disque, face B, plage 2.
Chant pour les forgerons : même disque, face B, plage 5.
Chant de louanges d'un cultivateur *sonraï* (Niger) : disque OCORA, SOR 4, *Rythmes et chants du Niger*, face A, plage 2.
Chants et tambours célébrant les forgerons; *haoussa* (Nigeria) : disque Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2306, *La musique du Nigeria : musique haoussa*, face A, plage 2.
Chant de louanges pour un chasseur; *haoussa* (Nigeria) : disque précédent, face A, plage 3.
Chant de louanges pour les cultivateurs; *haoussa* (Nigeria) : même disque, face A, plage 5.
Éloge d'un corps d'armée; musique *hutu* (Rwanda) : disque Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2302, *Musique du Rwanda*, face B, plage 8.
Chant à la mémoire d'un grand guerrier *sérère* (Sénégal) : disque OCORA, OCR 15, *La musique des griots - Sénégal*, face A, plage 5.
Chant de louanges destiné aux propriétaires de chevaux de course (Sénégal) : disque précédent, face A, plage 8.
Chant en l'honneur des grands pêcheurs, vainqueurs des caïmans qui autrefois infestaient le fleuve Sénégal : même disque, face B, plage 4.
Chant à la gloire d'un grand lutteur : même disque, face B, plage 9.
Musique *kanembou* (Tchad) de louanges, par un ensemble instrumental comprenant un hautbois et trois tambours : disque OCORA, OCR 38, *Anthologie de la musique du Tchad*, face B, plage 1.

TRAVAUX DES CHAMPS

Chant pour encourager les semeurs de riz; *dan* (Côte-d'Ivoire) : disque Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2301, *La musique des Dan*, face A, plage 8.
Récolte du riz; *dan* (Côte-d'Ivoire) : disque précédent, face B, plage 2.
Orchestre pour les travailleurs des champs; sénoufo (Côte-d'Ivoire) : disque Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2308, *La musique des Sénoufo*, face B, plage 2.
Musique *somba* (Dahomey), jouée surtout après les récoltes : disque OCORA, OCR 17, *Musiques dahoméennes*, face A, plage 7.
Musique *tanéka* (Dahomey) jouée pendant les travaux des champs : disque précédent, face A, plage 8.
Chant avant le repiquage du riz (Madagascar) : disque OCORA, OCR 24, *Musique malgache*, face B, plage 8.
Chant de travail pour les cultivateurs; *djerma* (Niger) : disque OCORA, OCR 20, *La musique des griots - Niger*, face A, plage 2.
Chant pour les cultivateurs; *haoussa* (Niger) : disque précédent, face B, plage 1.
Chant de louanges pour les cultivateurs; *haoussa* (Nigeria) : disque Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2306, *La musique du Nigeria - Musique haoussa*, face A, plage 5.
Musique *madjingaye* (Tchad) jouée après les récoltes : disque OCORA, OCR 36, *Anthologie de la musique du Tchad*, face A, plage 1.
Musique *toupouri* (Tchad) jouée avant les récoltes : disque OCORA, OCR 37, *Anthologie de la musique du Tchad*, face B, plage 1.
Musique *toupouri* (Tchad) jouée à l'occasion des récoltes : disque précédent, face B, plage 2.
Musique *toupouri* (Tchad) de célébration des récoltes : même disque, face B, plage 3.

TRAVAUX DIVERS

Chant de travail *fali* (Cameroun) : disque Ethno-Document 01-30, *Musique sacrée des Fali, Nord-Cameroun*, face B, plage 8.
Chant de travail *dakpa* (République Centrafricaine) : disque OCORA, OCR 12, *Musique centrafricaine*, face A, plage 7.
Tambours *banziri* (République Centrafricaine) pour encourager les pagayeurs : disque BAM LD 409 A, *Afrique Noire, panorama de la musique instrumentale*, face A, plage 7.
Abattage d'un arbre; chant pygmée (Congo) : disque Le Chant du Monde LDY 4176, *Chants et danses pygmées*, face A, plage 4.
Chant de pagayeurs (Congo) : disque précédent, face B, plage 1.
Chants des chasseurs de la savane, et des chasseurs de la forêt; *dan* (Côte-d'Ivoire) : disque Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2301, *La musique des Dan*, face B, plages 7 et 8.
Chant d'une femme broyant du mil; *sénoufo* (Côte d'Ivoire) : disque Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2308, *La musique des Sénoufo*, face B, plage 3.
Chant pour moudre le café; *kouschite* (Éthiopie) : disque Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2305, *La musique de l'Éthiopie*, face B, plage 6.
Pilage du mil du Hogon; *dogon* (Mali) : disque OCORA, OCR 33, *Les Dogon*, ou SOR 1 et 2 (les chants de la vie), face A, plage 7.
Chant pour les forgerons (Niger), voix d'homme et accompagnement de vièle monocorde : disque OCORA, OCR 20, *La musique des griots - Niger*, face B, plage 5.
Rythme du boucher; *haoussa* (Nigeria) : disque Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2306, *La musique du Nigeria - Musique haoussa*, face A, plage 1.
Chant et tambours pour les fermiers; *haoussa* (Nigeria) : disque précédent, face A, plage 4.
Chant pastoral *tutsi* (Rwanda) : disque Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2302, *Musique du Rwanda*, face A, plage 4.
Chant pastoral *hutu* (Rwanda) : disque précédent, face B, plage 5.
Chant *massa* (Tchad) pour écraser le mil sur une meule plate : disque OCORA, OCR 37, *Anthologie de la musique du Tchad*, face A, plage 2.
Musique *barma* (Tchad) pour encourager les piroguiers et leur donner de la force : disque OCORA, OCR 38, *Anthologie de la musique du Tchad*, face A, plage 2.
Chant de chasse; *kabrè* (Togo) : disque OCORA, OCR 16, *Musique kabrè du Nord-Togo*, face B, plage 3.

CHANTS SATIRIQUES

Chant satirique *fali* (Cameroun) : disque OCORA, SOR 9, *Musique fali - Nord-Cameroun*, face A, plage 4.
Chant satirique *fali* (Cameroun) : disque précédent, face B, plage 3.
Chants satiriques *fali* (Cameroun) : disque Ethno-Document 01-30, *Musique sacrée des Fali, Nord-Cameroun*, face B, plages 3, 5 et 11.
Version instrumentale d'un chant satirique *bagandou* (République Centrafricaine) : disque OCORA, OCR 12, *Musique centrafricaine*, face A, plage 1.
Chant satirique *bianda* (République Centrafricaine), avec accompagnement de sanza : disque précédent, face B, plage 6.
Chant satirique *ngbaka* (République Centrafricaine) : disque Harmonia Mundi HMO 30.733, *Musiques centrafricaines*, face A, plage 8.
Chant satirique avec accompagnement de harpe fourchue; *baoulé* (Côte-d'Ivoire) : disque Vogue Contrepoint MC.20.045 ou Vogue LVLX-193, *Musique d'Afrique occidentale*, face B, plage 5.
Chant satirique *fon* (Dahomey), accompagné à la cithare en radeau « toba » : disque

Vogue Contrepoint Mc.20.146 ou Vogue Lvlx-189, *Dahomey, musique du roi*, face A, plage 5.
Chant satirique en canon à quatre voix; *kouschite* (Éthiopie) : disque Bären Reiter Musicaphon Bm 30 L 2305, *La musique de l'Éthiopie*, face A, plage 7.

MUSIQUE DE COUR

Chant épique sur les rois *bamoun* (Cameroun) : disque Ocora, Sor 3, *Danses et chants bamoun*, face A, plage 2.
La danse Ndangié; *bamoun* (Cameroun) : disque précédent, face A, plage 4.
La danse Banzié; *bamoun* (Cameroun) : même disque, face A, plage 5.
Danse de Njoya; *bamoun* (Cameroun) : même disque, face B, plage 1.
Musique pour la pendaison d'un ministre; *bamoun* (Cameroun) : même disque, face B, plage 2.
Danse de Nsangou; *bamoun* (Cameroun) : même disque, face B, plage 3.
Musique *tikar* (Cameroun), destinée à égayer les repas du roi : même disque, face B, plage 4.
Danse des princes et princesses de la famille royale; *bamoun* (Cameroun) : même disque, face B, plage 5.
Musique *fon* (Dahomey); « hanyé », genre de musique très prisé autrefois, dans la cour des rois d'Abomey : disque Ocora, Ocr 17, *Musiques dahoméennes*, face A, plage 3.
Musique *bariba* (Dahomey) jouée lors de l'intronisation des rois : disque précédent, face B, plage 5; ou bien : disque Bam Ld 409 A, *Afrique Noire, panorama de la musique instrumentale*, face A, plage 6.
Danses royales d'Abomey (Dahomey) : disque Bam Ld 376, *Rythmes et chants du Dahomey*, face B, plage 1.
Musique des Princes; *fon* (Dahomey) : disque Vogue Contrepoint Mc.20.093.
Orchestre du Naba de Tenkodogo (Haute-Volta) : disque Ocora, Sor 10, *Haute-Volta*, face A, plages 1 et 2.
Musiques *haoussa* (Niger) en l'honneur du roi *djerma :* disque Bam Ld 409 A, *Afrique Noire, panorama de la Musique instrumentale*, face B, plage 9.
Tambours royaux de l'émir de Zaria (Nigeria) : disque Bären Reiter Musicaphon Bm 30 L 2306, *La musique du Nigeria - Musique haoussa*, face A, plage 6.
Fanfare pour le sultan de Sekoto (Nigeria) : disque précédent, face B, plage 1.
Fanfare de l'émir de Zaria (Nigeria) : même disque, face B, plage 2.
Chant célébrant l'investiture de l'émir de Kano : même disque, face B, plage 5.
Rukina, louanges du souverain *tutsi* (Rwanda) : disque Bären Reiter Musicaphon Bm 30 L 2302, *Musique du Rwanda*, face A, plage 1.
Musique de cour *tutsi* (Rwanda) : disque précédent, face A, plage 8.
Nocturne pour une reine (Sénégal), improvisation à la kora : disque Philips P.08.672L, *Afrique*, face B, plage 2.
Musique *barma* (Tchad) en l'honneur du sultan Ngaouran : disque Ocora, Ocr 39, *Percussions - Afrique N° 1 : Tchad*, face B.

GUERRE

Chant de victoire, par quatre vieux guerriers *bamoun* (Cameroun) : disque Ocora, Sor 3, *Chants et danses bamoun*, face A, plage 1.
« Banzié », danse guerrière *bamoun* (Cameroun) : disque précédent, face A, plage 5.
Chant de guerre mimé; *fali* (Cameroun) : disque Ocora, Sor 9, *Musique fali, Nord-Cameroun*, face A, plage 2.
Récit mimé de la guerre entre deux tribus *fali* (Cameroun) : disque Ethno Document 01-30, *Musique sacrée des Fali, Nord-Cameroun*, face B, plage 4.

Chant de louanges pour les guerriers; *kouschite* (Éthiopie) : disque Bären Musicaphon BM 30 L 2305, *La musique de l'Éthiopie*, face A, plage 2.
Chœurs d'Elombo, esprit guerrier (Gabon) : disque UNIDISC EX 33 241 ADA, *Visages d'Afrique : République du Gabon*, face A, plage 1.
Chant de guerre avec accompagnement de vièle (Mali) : disque Le Chant du Monde LD-S 4278, *Tombouctou la mystérieuse*, face A, plage 3.
Chant de guerre ancien (Mali) : disque précédent, face B, plage 4.
Éloge d'un corps d'armée; *hutu* (Rwanda) : disque Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2302, *Musique du Rwanda*, face B, plage 8.
Chant de guerre avec accompagnement de tambours (Sénégal) : disque OCORA, OCR 15, *Sénégal - La musique des griots*, face A, plage 3.
Chant dédié à la mémoire d'un grand guerrier *sérère* (Sénégal) : disque précédent, face A, plage 5.
Chant, par des vieux griots, à la mémoire d'un guerrier d'autrefois (Sénégal) : même disque, face A, plage 7.
Chant de femmes pour accueillir les maris rentrant de batailles lointaines (Sénégal) : même disque, face A, plage 9.
Musique *barma* (Tchad) pour encourager les guerriers avant le combat : disque OCORA, OCR 38, *Anthologie de la musique du Tchad*, face A, plage 1.

DIVINITÉS; FÉTICHISME; MAGIE; SOCIÉTÉS SECRÈTES

(voir aussi : adolescence; initiation)

Chant de remerciements pour les génies et pour le chef; *fali* (Cameroun) : disque Ethno-Document 01-30, *Musique sacrée des Fali, Nord-Cameroun*, face B, plage 10.
Ensemble *bamiléké* (Cameroun) pour le « kufo », danse funèbre et secrète, réservée aux princes et aux notables : disque OCORA, OCR 25, *Musiques du Cameroun*, face A, plage 3.
Danse guerrière *bamiléké* (Cameroun), réservée exclusivement aux membres d'une société secrète : disque précédent, face B, plage 6.
Chant d'invocation pour la chasse; pygmée *ba-benzélé* (République Centrafricaine) : disque Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2303, *La musique des Pygmées ba-benzélé*, face A, plage 8.
Chant de féticheurs *mandja* (République Centrafricaine) : disque Harmonia Mundi HMO 30.733, *Musiques centrafricaines*, face B, plage 9.
Danse de divination ou de guérison; pygmée *ba-binga* (Congo) : disque Le Chant du Monde LDY 4176, *Chants et danses pygmées*, face A, plage 1.
Pondo Kakou; *baoulé* (Côte-d'Ivoire) : disque Vogue Contrepoint MC.20.141 ou Vogue LVLX-188, *Pondo Kakou - Musique de société secrète*, face A.
Musique pour Glaou, génie protecteur d'un village *baoulé* (Côte-d'Ivoire) : disque Vogue Contrepoint MC.20.045 ou Vogue LVLX-193, *Musique d'Afrique occidentale*, face B, plage 1.
Danse d'un guérisseur; *baoulé* (Côte-d'Ivoire) : disque précédent, face B, plage 6.
Musique *tanéka* (Dahomey), après le sacrifice d'animaux aux divinités des récoltes : disque OCORA, OCR 17, *Musiques dahoméennes*, face B, plage 4.
Batterie pour *Ogoun Edeyi*, dieu du fer; *nago* (Dahomey) : disque Vogue Contrepoint MC.20.141 ou Vogue LVLX-188, *Pondo Kakou - Musique de société secrète*, face B, plage 1.
Chœur de femmes pour *Ogoun Igbo-Igbo*, autre dieu des *Nago* (Dahomey) : disque précédent, face B, plage 2.
Chant pour Vodoun; *nago* (Dahomey) : même disque, face B, plage 4.
Chant pour les *Nessouhoué*, princes défunts, de la famille royale d'Abomey; *fon* (Dahomey) : même disque, face B, plage 5.
Chant sur Sakpata, dieu de la terre et de la variole; *goun* (Dahomey) : disque Vogue

Contrepoint Mc.20.146 ou Vogue Lvlx-189, *Musique du roi*, face A, plage 2.
Musique pour *Ogoun*, dieu du fer des *Nago* (Dahomey) : disque Vogue Contrepoint Mc.20.159 ou Vogue Lvlx-190, *Ogoun, dieu du fer*, face A.
Fête des *Tohossou*, « génies des eaux venus sur terre dans le corps d'un enfant anormal »; *fon* (Dahomey) : disque Vogue Contrepoint Mc.20.093 ou Vogue Lvlx-192, *Musique des princes*, les deux faces.
Musique des revenants; *yoruba* (Dahomey) : disque Vogue Extp 1026, *Musique des revenants*, les deux faces.
Prière pour la pluie; *kouschite* (Éthiopie) : disque Bären Reiter Musicaphon Bm 30 L 2305, *La Musique de l'Éthiopie*, face A, plage 4.
Chœurs d'Elombo, esprit guerrier (Gabon) : disque Unidisc Ex 33 241 Ada, *Visages d'Afrique : République du Gabon*, face A, plage 1.
Arc musical sacré, utilisé dans la pratique de certains rites du « Bwiti », religion du Gabon : disque précédent, face A, plage 3.
Arc-en-bouche *masango* (Gabon) utilisé dans la pratique du « Bwiti », religion répandue au Gabon : disque Ocora, Ocr 41, *Musiques du Gabon*, face A, plage 1.
Ensemble de xylophones *fang* (Gabon) utilisé au cours d'un rituel basé principalement sur le culte des morts : disque précédent, face A, plage 3.
Chant avec harpe, pygmée (Gabon) pour accompagner une danse de la société secrète « Bwiti » : même disque, face B, plage 5.
Chants de guérisseurs; *dogon* (Mali) : disque Ocora, Sor 1 et 2 ou Ocr 33, *Les Dogon*, voir Mali, classement par pays.
Zataou, chant magique *djerma* (Niger) : disque Ocora, Ocr 20, *Niger - La musique des griots*, face A, plage 4.
Deux chants d'invocation au génie Babaï; *maouri* (Niger) : disque précédent, face A, plages 5 et 6.
Chant de possession, pour obtenir la guérison d'un malade; *touareg* (Niger) : disque Ocora, Ocr 29, *Nomades du Niger*, face A, plage 3.
Chant des esprits; *tutsi* (Rwanda) : disque Bären Reiter Musicaphon Bm 30 L 2302, *Musique du Rwanda*, face A, plage 3.
Séance de divination; *kabrè* (Togo) : disque Ocora, Ocr 16, *Musique kabrè du Nord-Togo*, face A, plage 6.
Danse de la pluie; certains *Kabrè* (Togo) honorent à la saison des pluies la femme fondatrice de leur clan : disque précédent, face B, plage 1.

DÉCÈS; FUNÉRAILLES

Musique funèbre *fali* (Cameroun) : disque Ocora, Sor 9, *Musique fali - Nord-Cameroun*, face A, plage 1.
Rituel funéraire *fali* (Cameroun) : disque Ethno-Document 01-30, *Musique sacrée des Fali, Nord-Cameroun*, toute la face A.
Chant de deuil *bamiléké* (Cameroun) : disque Ocora, Ocr 25, *Musiques du Cameroun*, face B, plage 3.
Danse funèbre *bakweri* (Cameroun) : disque précédent, face B, plage 4.
Chant de deuil *sabanga* (République Centrafricaine) : disque Harmonia Mundi Hmo 30.733, *Musiques centrafricaines*, face A, plage 11.
Chant pour la place mortuaire; *patri* (République Centrafricaine) : disque précédent, face B, plage 7.
Chant de funérailles; *rounga* (République Centrafricaine) : même disque, face B, plage 10.
Cérémonies de funérailles d'un cultivateur; *baoulé* (Côte-d'Ivoire) : disque Ocora, Sor 6, *Baoulé-Kodé*, ou Ocr 34.
Personnages masqués intervenant lors de funérailles; *sénoufo* (Côte-d'Ivoire) : disque Bären Reiter Musicaphon Bm 30 L 2308, *La musique des Sénoufo*, face B, plage 5.

Funérailles *sénoufo* (Côte-d'Ivoire) : disque précédent, face B, plage 6.
Percussions funèbres *mahi* (Dahomey) : disque OCORA, OCR 17, *Musiques dahoméennes*, face A, plage 6.
Musique *bariba* (Dahomey) jouée pendant les funérailles d'un féticheur : disque précédent, face A, plage 9.
Musique *bariba* (Dahomey) jouée lors des funérailles d'un chasseur réputé : même disque, face B, plage 7.
Musique funèbre *dompago* (Dahomey) : disque BAM LD 409 A, *Afrique Noire, panorama de la musique instrumentale*, face A, plage 8.
Trompes *berba* (Dahomey) jouant une musique funèbre : disque précédent, face B, plage 7.
Chant funèbre *masango* (Gabon) pour les funérailles d'un vieil homme, membre de la société secrète « Bwiti » : disque OCORA, OCR 41, *Musiques du Gabon*, face A, plage 2.
Complainte d'un homme qui a perdu son épouse (Madagascar) : disque OCORA, OCR 24, *Musique malgache*, face B, plage 6.
Rituel funéraire *dogon* (Mali) : disques OCORA, SOR 1 et 2 ou OCR 33, *Les Dogon*.
Musique *haoussa* (Niger) en l'honneur des chefs défunts : disque OCORA, OCR 20, *Niger - La musique des griots*, face B, plage 3.
Chant funèbre *nar* (Tchad) : disque OCORA, OCR 36, *Anthologie de la musique du Tchad*, face A, plage 4.
Chant funèbre *doba* (Tchad) : disque précédent, face B, plage 4.
Célébration des funérailles d'une guérisseuse; *moundang* (Tchad) : disque OCORA, OCR 37, *Anthologie de la musique du Tchad*, face A, plage 5.
Enterrement *kabrè* (Togo) : disque OCORA, OCR 16, *Musique kabrè du Nord-Togo*, face A, plage 4.
Danse de funérailles; *kabrè* (Togo) : disque précédent, face A, plage 5.

GROUPES ET TYPES D'INSTRUMENTS

Instruments à cordes - Instruments à vent et à air - Instruments à lames - Lithophones; tambours.

INSTRUMENTS A CORDES

Vièles, voir p. 57.

Disque BAM LD 409 A, *Afrique Noire, panorama de la musique instrumentale*, face B, plage 5 : Chant de femme, accompagné à la vièle monocorde « djerma ».
Disque Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2305, *Musique d'Éthiopie*, face B, séquence 11 : Nouvelles chantées par un musicien ambulant s'accompagnant à la vièle monocorde.
Disque Le Chant du Monde LDS 4278, *Tombouctou la mystérieuse*, faces A et B : Chant avec accompagnement de vièle monocorde.
Disque OCORA, SOR 4, *Rythmes et chants du Niger*, face B, plage 1 : Musique *haoussa*.
Disque OCORA, OCR 15, *Sénégal - La musique des griots*, face A, plage 6 : Chant d'homme avec accompagnement de vièle « riti ».
Disque OCORA, OCR 17, *Musiques dahoméennes*, face A, plages 1 et 2 : Orchestre et chant avec vièle « godié ».
Disque OCORA, OCR 20, *Niger - La musique des griots*, face A, plage 5 : Chant magique avec accompagnement de vièle.
Disque OCORA, OCR 29, *Les nomades du Niger*, face B, plage 2 : Solo de vièle « inzad »; face B, plage 3 : Chant avec accompagnement de vièle.

Disque Ocora, Ocr 35, *Musique Kongo*, face A, plage 4 : Chant avec accompagnement de vièle à trois cordes.

Luths, voir p. 60.

Luth monocorde :
Disque Bam Ld 409 A, *Afrique Noire, panorama de la musique instrumentale*, face B, plage 4 : Luth monocorde « kountigui », musique *songhai* (Niger).
Disque Ocora, Ocr 15, *Sénégal - La musique des griots*, face B, plage 3 : Solo de luth monocorde « molo »; face B, plage 2 : Chant accompagné au luth « molo ».

Luth à deux cordes :
Disque Bären Reiter Musicaphon Bm 30 L 2306, *Musique du Nigeria*, face A, plage 3 : Chant de louange pour un chasseur, accompagné au luth « komo » à deux cordes.
Disque Ocora, Sor 10, *Haute-Volta*, face B, plage 3 : Luth à deux cordes « kondé » disant les louanges adressées aux chasseurs du village.

Luth à trois cordes :
Disque Ocora, Ocr 20, *Niger - La musique des griots*, face A, plage 6 : Invocation au génie « Babaï », avec accompagnement de luth à trois cordes.
Disque Ocora, Ocr 38, *Anthologie de la musique du Tchad*, face A, plage 3 : Musique pour égayer et faire danser les jeunes filles, interprétée sur un luth à trois cordes, « djiguendi algara ».

Cithares, voir p. 63.

Disque Bam Ld 409 A, *Afrique Noire, panorama de la musique instrumentale*, face B, plage 3 : Solo de cithare rwandaise « inanga ».
Disque Bären Reiter Musicaphon Bm L 2302, *Musique du Rwanda*, face A, plage 5 : Solo de cithare rwandaise « inanga ».
Disque Ocora, Ocr 17, *Musiques dahoméennes*, face A, plages 4 et 5 : Orchestre avec cithare « toba » dite en radeau.
Disque Ocora, Ocr 18, *Valiha - Madagascar*, disque entièrement consacré à la cithare tubulaire « valiha ».
Disque Ocora, Ocr 24, *Musique malgache*, face A, plage 3 : Chant accompagné à la cithare « lokanga voatavo ».

Harpes, voir p. 67.

Disque Bam Ld 409 A, *Afrique Noire, panorama de la musique instrumentale*, face B, plage 2 : Harpe « ngombi », de la République Centrafricaine, accompagnant un chant.
Disque Bären Reiter Musicaphon Bm 30 L 2308, *La musique des Sénoufo*, face A, plage 2 : Musique de harpe monocorde.
Disque Ocora, Ocr 37, *Anthologie de la musique du Tchad*, face A, plage 3 : Chant accompagné à l'aide de trois harpes arquées « dilla », à quatre cordes.
Disque Ocora, Ocr 38, *Anthologie de la musique du Tchad*, face A, plage 1 : Harpe arquée « kindé » à cinq cordes, instrument que l'on pose latéralement sur le sol.
Disque Vogue Contrepoint Mc.20.045, *Musique d'Afrique occidentale*, nouv. éd. Vogue Lvlx - 193, face B, plage 5 : Chanson à boire, avec accompagnement de harpe fourchue *baoulé*, à cinq cordes.
Disque Vogue Contrepoint Mc.20.141, *Pondo Kakou - Musique de société secrète*, face B, plage 8 : Duo de harpes à trois cordes, « bolon », du Dahomey.

Harpes-luths : Kora et Seron, voir p. 70.

Disque Philips R.77.486 L, *Festival Mondial des Arts Nègres*, face B, plage 3 : Improvisation à la kora.

Disque Vogue Contrepoint Mc.20.045, *Musique d'Afrique occidentale*, nouv. éd. Vogue Lvlx - 193, face A, plage 2 : Solo de harpe-luth « seron ».
Disque Vogue Contrepoint Mc.20.146, *Musique malinké* et *Musique du roi*, nouv. éd. Vogue Lvlx - 189, face B, plage 6 : Solo de harpe-luth « seron ».
Disque Vogue Ldm.30.082, *Les Ballets Africains de Kéita Fodéba*, face A, plage 2 : Chant de louanges avec accompagnement de kora.
Disque Vogue Contrepoint Mc.20.045, *Musique d'Afrique occidentale*, nouv. éd. Vogue Lvlx - 193, face A, plage 3 : Chant de louanges à Dieu, avec accompagnement de kora (voir p. 73).
Disque Vogue Contrepoint Mc.20.146, *Musique malinké* et *Musique du roi*, nouv. éd. Vogue Lvlx - 189, face B, plage 7 : « Chanson de Siraba », avec accompagnement de kora (voir p. 73).

Harpe-Cithare « Mvet », voir p. 73.

Disque Le Chant du Monde Ldz-S 4326, *Chantefables du Cameroun*, voir p. 75.
Disques Ducretet-Thomson 320 C 126, 127 et 128, *Anthologie de la vie africaine*, voir p. 75.
Disque Ocora, Sor 3, *Danses et chants bamoun*, face A, plage 3 : Chant de jeunes gens, avec accompagnement de « mvet ».
Disque Ocora, Ocr 12, *Musique centrafricaine*, face B, plage 3 : Harpe-cithare pygmée.

Arcs et pluriarcs, voir p. 78.

Disque Ducretet-Thomson 320 C 126, *Anthologie de la vie africaine*, face B séquence 20 : Pluriarc.
Disque Ducretet-Thomson 320 C 127, *Anthologie de la vie africaine*, face B, séquence 4 : Pluriarc.
Disque Ocora, Ocr 35, *Musique kongo*, face A, plage 5 : Pluriarc.
Disque Vogue Contrepoint Mc.20.045, *Musique d'Afrique occidentale*, nouv. éd. Vogue Lvlx - 193, face B, plage 3 : Arc-en-bouche.
Disque Bam Ld 409 A, *Afrique Noire, panorama de la musique instrumentale*, face B, plage 1 : Chant d'amour et accompagnement d'arc-en-bouche.
Disque Ocora, Ocr 17, *Musiques dahoméennes*, face B, plage 2 : Arc musical « tié-poré ».
Disque Ocora, Ocr 24, *Musique malgache*, face B, plage 6 : Arc musical à résonateur.
Disque Bären Reiter Musicaphon Bm 30 L 2302, *Musique du Rwanda*, face B, plage 2 : Arc musical à résonateur, accompagnant un conte historique.
Disque Ducretet-Thomson 320 C 126, *Anthologie de la vie africaine*, face A, séquence 10 : Arc-en-terre.

INSTRUMENTS A VENT ET A AIR

Mirlitons, voir p. 82.

Disque Bären Reiter Musicaphon Bm 30 L 2301, *Musique des Dan*, face B, plage 4 : « Le masque baëgbo », ensemble de mirlitons constituant un masque acoustique, forme d'expression de certains rites anciens.

Sifflets, voir p. 82.

Disque Bären Reiter Musicaphon Bm 30 L 2303, *Musique des Pygmées ba-benzélé*, face A, plage 1 : Sifflet utilisé en alternance avec la voix, musique célébrant le retour d'une chasse fructueuse.

Disque Ocora, Ocr 37, *Anthologie de la musique du Tchad*, face A, plage 1 : Musique *massa;* deux hommes, accompagnant un troupeau, rentrent au village en jouant d'un sifflet à un trou qu'ils utilisent alternativement avec leur propre voix.

Flûtes, voir p. 82.

Disque Ocora, Ocr 29, *Nomades du Niger*, face B, plage 4 : Solo de flûte oblique à quatre trous.

Disque Vogue Contrepoint Mc.20.045, *Musique d'Afrique occidentale*, nouv. éd. Vogue Lvlx - 193, face B, plage 2 : Duo de flûtes *baoulé* (Côte-d'Ivoire).

Disque Le Chant du Monde Lds 8246, *Au cœur du Soudan*, face B, plage 2 : Deux airs de flûte *peul*.

Disque Ocora, Sor 9, *Musique fali, Nord-Cameroun;* face B, plage 1 : Solo de flûte; face B, plage 4 : Duo de flûtes.

Disque Ocora, Sor 10, *Haute-Volta*, face A, plage 5 : Flûte traversière « lontoré », du pays *boussancé*.

Disque Bären Reiter Musicaphon Bm 30 L 2302, *Musique du Rwanda;* face B, plage 1 : Solo de flûte droite, musique pastorale, face B, plage 6 : Duo de flûtes droites.

Disque Bären Reiter Musicaphon Bm 30 L 2308, *Musique des Sénoufo*, face A, plage 4 : Orchestre de flûtes du chef.

Trompes et cornes, voir p. 85.

Disque Bam Ld 409 A, *Afrique Noire, panorama de la musique instrumentale*, face B, plage 7 : Trompes traversières en corne jouant à l'occasion de funérailles, chez les *Berba* du Dahomey.

Disque Ocora, Sor 6, *Musique baoulé*, nouv. éd. Ocora, Ocr 34, *Musique baoulé-kodé*, face A : Trompes « awè », symbolisant la voix de « Goli », le génie mâle chez les *Baoulé*, en Côte-d'Ivoire.

Disque Ocora, Ocr 12, *Musique centrafricaine*, face A, plage 4 : Orchestre de trompes, chez les *Broto*, jouant une musique d'initiation.

Disque Bären Reiter Musicaphon Bm 30 L 2301, *Musique des Dan*, face B, plage 13 : Enregistrement de trompes « truta », en ivoire.

Disque Ocora, Ocr 35, *Musique kongo*, face B, plage 4 : Orchestre de trompes *ba-bembé*, comprenant quatre trompes : le père, la mère, la fille et le fils. Musique liée au culte des ancêtres; face B, plage 1 : Trompes traversières.

Disque Bären Reiter Musicaphon Bm 30 L 2308, *Musique des Sénoufo*, face A, plage 7 : Trompes traversières *sénoufo*, de Côte-d'Ivoire.

Disque Ocora, Ocr 37, *Anthologie de la musique du Tchad*, face A, plage 5 : Musique funèbre *moundang* (funérailles d'une guérisseuse); un homme chante et souffle dans un « houhou », trompe en calebasse comportant un tuyau et un pavillon, et que l'on utilise alternativement, et dans un même jeu, tantôt comme une vraie trompe, tantôt comme un porte-voix.

Trompe Kakaki, voir p. 88.

Disque Bären Reiter Musicaphon Bm 30 L 2306, *La musique haoussa*, face B, enregistrement No. 7 : Fanfare pour le sultan de Sokoto, comportant hautbois « alghaïta », tambours et trompes « kakaki ».

Disque Ocora, Ocr 38, *Anthologie de la musique du Tchad*, face B, plage 2 : Orchestre comprenant hautbois « alghaïta », tambours et trompes « kakaki ». Cette séquence dure plus de 13 minutes.

Hautbois Alghaïta (voir p. 90 et à propos de la trompe « kakaki »).

Disque Bam Ld 409 A, *Afrique Noire, panorama de la musique instrumentale*, face B, plage 9 : Musique à l'alghaïta et chant en l'honneur du Djermokoy, roi Djerma.

Disque OCORA, OCR 20, *Niger - La musique des griots*, face A, plage 3; face B, plage 7 : Musique montrant avec virtuosité les possibilités de l'alghaïta.
Disque OCORA, OCR 38, *Anthologie de la musique du Tchad*, face B, plage 1 : Orchestre comprenant notamment un hautbois « ghaïta »; face B, plage 2 : Très longue séquence (plus de 13 minutes) pendant laquelle le hautbois joue sans discontinuer - voir p. 90, à propos de la technique du hautbois africain.

Clarinettes, voir p. 94.

Disque OCORA, SOR 10, *Haute-Volta*, face A, plage 4 : Clarinette « boumpa »; face A, plage 6 : Clarinette « bobal ».
Disque BAM LD 409 A, *Afrique Noire, panorama de la musique instrumentale*, face B plage 8 : Clarinette « papo », qui, chez les *Dendi* du Dahomey, se trouve être le même instrument que la clarinette « boumpa » des *Boussancé* de Haute-Volta.

INSTRUMENTS A LAMES

Sanza, voir p. 95.

Disque OCORA, OCR 35, *Musique kongo*, face A, plage 6 : Musique du marcheur.
Disque BAM LD 409 A, *Afrique Noire, panorama de la musique instrumentale*, face A, plage 2 : Musique *baya*, de la République Centrafricaine; sanza à 12 lames, pourvue d'un résonateur en calebasse hémisphérique, et de sonnailles métalliques.
Disque OCORA, SOR 10, *Haute-Volta*, face B, plage 5 : Sanza « koné », aux sonorités et rythme de jazz moderne.
Disque OCORA, OCR 12, Musique centrafricaine; face A, plage 1 : Musique *bagandou*, duo xylophone-sanza; face B, plage 6 : Chant satirique avec accompagnement de sanza.
Disque Harmonia Mundi HMO 30.733, *Chants et danses de la forêt centrafricaine*, face B, plage 2 : Intéressant enregistrement de sanza.
Disque Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2301, *Musique des Dan*, face A, plage 7 : Enregistrement de sanza.

Xylophone, voir p. 99.

Disque OCORA, OCR 16, *Musique kabrè du Nord-Togo*, face A, plage 3 : Xylophone sur jambes, jouant un « rythme pour pileuses de mil ».
Disque BAM LD 409 A, *Afrique Noire, panorama de la musique instrumentale*, face A, plage 1 : Musique *azandé* (Centrafrique), au xylophone sur troncs de bananier; face A, plage 4 : Xylophone *malinké* (Guinée).
Disque Vogue Contrepoint MC.20.045, *Musique d'Afrique occidentale*, nouv. éd. Vogue LVLX - 193; face A, plage 1 : Orchestre *malinké* (Guinée), avec trois xylophones et des chanteuses; musique de fête; face B, plage 4 : Solo de xylophone.
Disque OCORA, OCR 25, *Musiques du Cameroun*, face A, plage 1 : Orchestre de 5 xylophones, accompagnement de hochets.
Disque OCORA, OCR 12, *Musique centrafricaine*, face A, plage 1 : Duo xylophone-sanza.
Disque Philips P 08.672 L, *Afrique*, ou Philips R 77486 L, *Festival Mondial des Arts Nègres*, face B, plage 1 : Kora et balafon, par des musiciens du Sénégal.
Disque OCORA, SOR 10, *Haute-Volta*, face B, plage 2 : Chant avec accompagnement de xylophone.
Disque Ducretet-Thomson 320 C 127, *Anthologie de la vie africaine*, face A, séquence 4 : Conversation entre un xylophone « parlant » et des danseuses.
Disque OCORA, OCR 36, *Anthologie de la musique du Tchad*, face B : Nombreuses plages comportant de la musique de xylophone.

LITHOPHONES ET TAMBOURS

Lithophones, voir p. 106.

Disque Ocora, Ocr 16, *Musique kabrè du Nord-Togo,* face A, plage 1 : Enregistrement de lithophone seul.

Tambours, voir p. 109.

Disque Bam Ld 376, *Rythmes et chants du Dahomey,* toute la face A : Tambours *yoruba.*

Disque Vogue Extp 1031, *Batteries africaines,* voir p. 120.

Disque Ocora, Ocr 39, *Afrique - Percussions,* N° 1, percussions enregistrées au Tchad.

Disque d'accompagnement

FACE A

1. Vièle monocorde et accompagnement d'orchestre.

Extrait du disque OCORA, OCR 17.

La vièle monocorde est, en Afrique noire, le représentant le plus courant du groupe des instruments à cordes frottées. Avec sa caisse de résonance en bois ou en calebasse hémisphérique recouverte d'une peau de chèvre ou de lézard, elle se rencontre surtout en Afrique occidentale parmi les populations islamisées. Son rôle dans l'orchestre est de « parler » le chant, avec des intonations comparables à celles de la voix. On l'entend ici telle que l'utilisent certains orchestres traditionnels *yorouba* du Nigeria et du Dahomey pour jouer une musique de danse populaire appelée « sakara ». La vièle, instrument soliste, est soutenue par une section rythmique au jeu complexe, composée de nombreux instruments à percussion.

2 — Solo de luth monocorde.

Extrait du disque OCORA/BAM, LD 409.

Un luth africain comporte généralement cinq cordes mais le luth monocorde est le plus répandu des instruments de ce type. La technique utilisée par le musicien nigérien que l'on entend ici consiste à pincer la corde unique et à produire simultanément le rythme d'accompagnement en frappant de la main sur la caisse de résonance. De plus, une plaque métallique pourvue de petits anneaux, fixée sur le haut du manche, produit des bruits rythmés qui, eux aussi, font partie de la musique. On notera la virtuosité dont fait preuve le musicien sur cet instrument élémentaire.

3 — Solo de harpe à huit cordes.

Extrait du disque OCORA, OCR 41.

La harpe est souvent considérée comme l'instrument de ceux qui, dans certains cas, peuvent entrer en communication avec les esprits, les génies. Ce sont ces génies qui donnent au musicien la faculté de jouer avec l'étonnante maîtrise que l'on remarque dans cet enregistrement réalisé au Gabon. Une telle musique sert généralement de prélude à un rituel d'invocations aux esprits pour la protection des membres d'une communauté, la guérison d'un malade ou simplement à la gloire de la harpe elle-même, l'instrument étant alors considéré comme les esprits qu'il représente aux yeux des hommes.

4 — Solo de harpe-cithare « Mvet ».

Extrait du disque CAM 03, Ministère de l'Éducation National de la République fédérale du Cameroun.

La harpe-cithare « Mvet » se rencontre surtout chez les peuples *fang* du sud du Cameroun et du nord du Gabon. Cette délimitation géographique n'est cependant pas exclusive. Long pétiole de raphia tendu de cordes, le mvet a une caisse de résonance faite d'une ou plusieurs calebasses séchées et sectionnées dans leur partie inférieure. Le répertoire des joueurs de mvet est vaste, mais les pièces qui y prédominent sont celles relatant les divers épisodes de l'épopée d'Akoma Mba, héros légendaire qui, entre autres choses, garde jalousement l'immortalité dans le royaume d'Engong, et dont l'histoire est sans fin. La musique de mvet présentée ici, qui a été enregistrée au Cameroun, sert de prélude au récit d'un des épisodes de cette histoire extraordinaire.

5 — Arc-en-bouche.

Comme son nom l'indique, l'instrument est un arc en tous points semblable à un arc de chasseur. Le musicien le maintient de façon à ce que la corde lui passe entre les lèvres. Puis, d'une main armée d'une baguette de bois, il frappe la corde qu'il met ainsi en vibration tandis que, de l'autre main, il déplace une seconde baguette sur cette même corde dont les variations de longueur déterminent des hauteurs de son différentes. L'enregistrement gravé ici est un chant d'amour, interprété par un musicien de Haute-Volta qui s'accompagne lui-même à l'arc-en-bouche.

Extrait du disque OCORA, OCR 41.

FACE B

1 — Solo de flûte peul.

La flûte, instrument à vent le plus répandu dans les pays d'Afrique noire, présente les mêmes caractéristiques que dans les musiques des autres continents. Droite, oblique ou traversière, la flûte africaine, dont les principes de fabrication et de jeu, ainsi que le timbre, sont les mêmes que ceux de la flûte d'Asie, d'Europe ou d'Amérique, constitue l'un des éléments les plus universels de la musique africaine traditionnelle. La musique enregistrée ici est jouée par un berger *peul* du Niger.

Enregistrement OCORA, « Niger », disque retiré du catalogue.

2 — Alghaïta et kakaki avec orchestre.

Le hautbois « alghaïta » et la longue trompe « kakaki » sont les deux instruments de base de l'orchestre haoussa (Niger, Nigeria, Nord-Cameroun, Tchad). L'alghaïta ressemble un peu au hautbois de la musique occidentale mais les musiciens africains en ont fait un instrument d'une exceptionnelle volubilité, avec une technique qui leur permet de souffler sans discontinuer, des heures durant, au gré de la fête (voir couverture). Quant à la trompe kakaki, on l'entend ici ponctuer de ses deux notes graves le rythme fourni par les tambours de l'orchestre.

Extrait du disque OCORA, OCR 38.

3 — Clarinette « Boumpa ».

Cet autre instrument à vent est fait d'une tige de mil dont l'une des extrémités porte une anche libre, l'autre un trou latéral. A chaque bout du tuyau, est fixée une petite calebasse percée de plusieurs trous. En soufflant et aspirant alternativement au niveau de l'anche, le musicien obtient le son que restitue le présent enregistrement réalisé en Haute-Volta, dans le pays *boussancé*.

Extrait du disque OCORA, SOR 10.

4 — Sanza.

Instrument des nuits de veille, ou de la marche, le « petit piano africain » consiste en une petite boîte en bois ou en métal tenue dans les deux mains et en lamelles de bambou ou de métal que pincent les pouces et les index. Son rôle en tant que symbole échappe souvent à l'étranger qui ne sait pas que, dans certaines communautés africaines, la musique si agréable de ce petit instrument représente la création, telle qu'elle se renouvelle par la naissance de milliers d'enfants de par le monde, chaque note pincée étant un bébé qui voit le jour. Le présent enregistrement a été effectué en pays *kongo*.

Extrait du disque OCORA, OCR 35.

5 — Xylophone animant la danse.

Extrait du disque OCORA, SOR 10.

Le xylophone africain est l'ancêtre de la « marimba » du Brésil (chez les *Bapendé* du Congo-Kinshasa, le grand xylophone à dix-sept lames s'appelle « madimba »). C'est un instrument répandu sur tout le continent, sous des noms divers, le plus connu étant le « balafon ». Souvent, il sert pour la transmission de messages mais, la plupart du temps, il est utilisé pour jouer de la musique de danse, comme c'est le cas dans le présent enregistrement, dû au talent d'un musicien de Haute-Volta.

6 — Chant avec accompagnement de harpes.

Extrait du disque OCORA, OCR 37.

Ce chant, accompagné par trois harpes arquées « dilla » à quatre cordes, est un récit de voyage mis en musique par un chanteur et harpiste *massa* du Tchad. La musique, par ses consonnances aussi bien que par son rythme, semble rappeler que les plus fortes racines du jazz américain, c'est au cœur même de l'Afrique noire qu'il faut aller les trouver.

PHOTOGRAPHES

Afrique Photo : 30, 32, 142. Afrique Photo - Duverger : 164. Afrique Photo - Fiévet : 12, 65, 84, 92, 126. Afrique Photo - Naud: 16, 91, 112. Francis Bebey : 111. Coopération : 25, 47, 53, 57, 83, 93, 104, 114, 121, 149, 150, 157, 158, 161, 163. Coopération-Billère : 15, 18, 37, 80, 130, 139. Coopération-Bourlier : 43. Coopération-H. de Chatillon : 81, 87, 113. Coopération-Léon Herschtritt : 29, 50, 68, 100, 104, 138. Coopération-Claude Huber : 34, 38. Coopération-J.-C. Marceau : 124. Kid Corpel : 154. Charles Duvelle : 20, 41, 61, 64, 66, 79, 86, 94, 96, 110, 119, 125, 131. Hoa-Qui : 22, 59, 71, 74, 88, 89, 101, 102, 108, 118, 122, 134, 145. Musée de l'Homme : 26, 128, 137, 140, 141, 147. Musée de l'Homme - José Oster : 153. Production Mouren, Niamey : 46. Unesco - Cart : 105. Unesco - de Clerk : 156. Unesco - Y. Daliot : 67. Unesco - P.A. Pittet : 21. Unesco - Eric Schwab : 54, 117. Unesco - F. Pouey : 33, 37. M. Vuylstèke : 23, 62.
Couverture : photos Hoa-Qui.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE 5

AVANT-PROPOS 9

EXPRESSION DE LA VIE 13

LE MUSICIEN AFRICAIN 31

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE 55

- Instruments à cordes 57
- Instruments à vent et à air 81
- Instruments à lames 95
- Lithophones 106
- Tambours 109
- La voix humaine 131

LA MUSIQUE 135

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE 165

DISQUE D'ACCOMPAGNEMENT : PRÉSENTATION 203

PHOTOGRAPHES 206

La maquette de cet ouvrage est de
GUY CHABROL

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 20 JUILLET 1969
SUR LES PRESSES DE
FIRMIN-DIDOT

N° d'éditeur : 499 — Dépôt légal : 3e trimestre 1969

FRANCIS BEBEY

MUSIQUE DE L'AFRIQUE

HORIZONS DE FRANCE